LOS HOMBRES de la historia

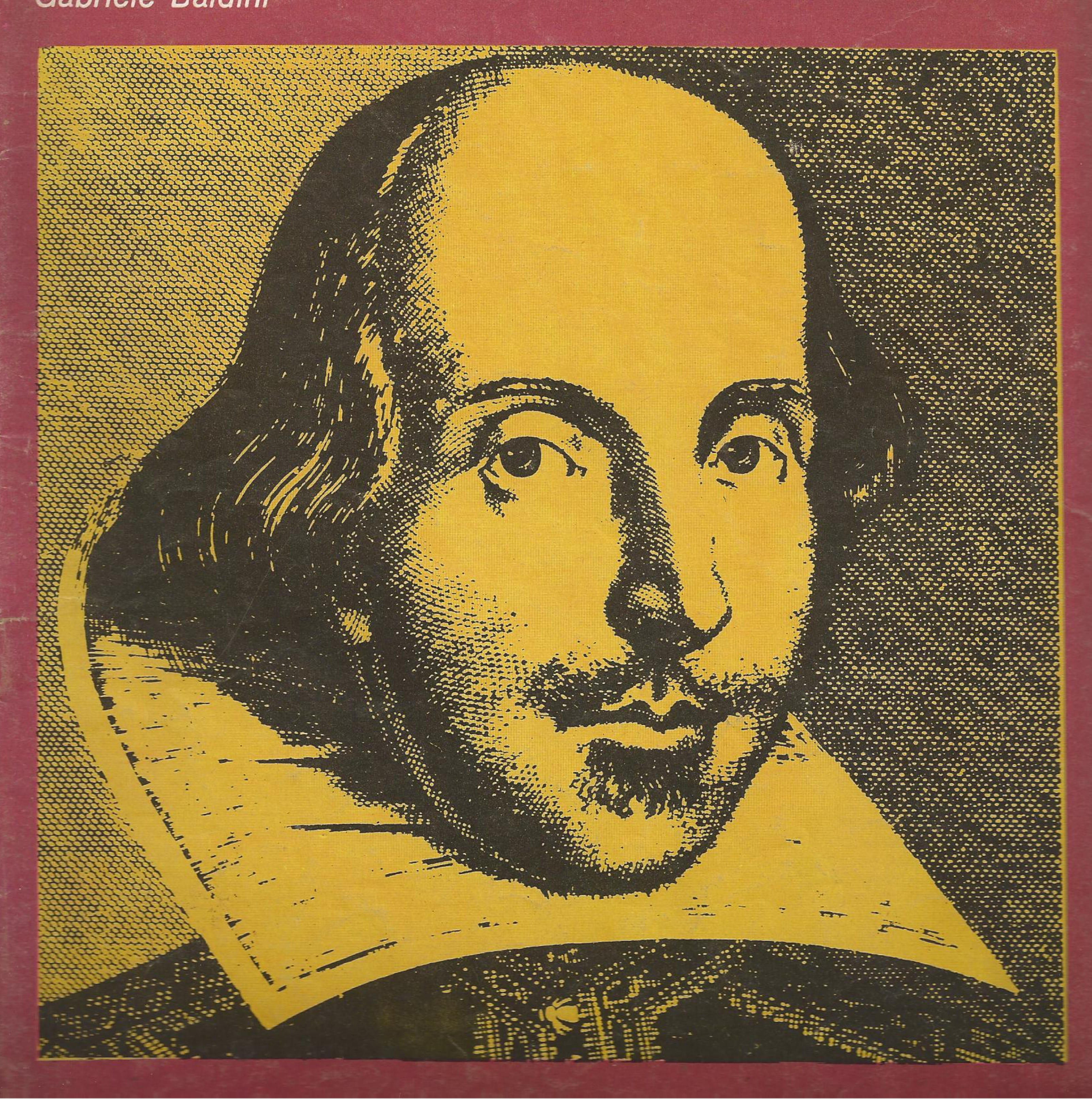
65

La Historia Universal a través de sus protagonistas

Shakespeare

Centro Editor de América Latina

Gabriele Baldini



LOS HOMBRES de la historia 65

William Shakespeare nació en Stratford-on-Avon en abril de 1564 de una familia perteneciente a la burguesía acomodada y desarrolló su actividad creadora entre los últimos diez años del siglo XVI y primeros diez del XVII. Pero en este lapso llevó al teatro treinta y siete dramas, algunos tan valiosos que han cambiado el panorama literario universal.
También actor, empresario y poeta lírico de primera magnitud, no fue tan fecundo como Lope de Vega ni tan original como para superar en cada uno de los aspectos de su arte escénico a los dramaturgos contemporáneos, pero su indiscutible y poderosa superioridad lo eleva a los más altos niveles del teatro universal.
Personalidad excepcional, su infatigable poder de creación dio vida a cientos de personajes dotados de inconfundible humanidad, a través de los cuales se percibe una misteriosa sabiduría y poesía, un conocimiento de lo dramático y lo lírico, en una fusión cuyo secreto se llevó consigo.
"Romántico por su fantasía, que mana a borbotones como fuente perenne, tiene un severo concepto del arte, desarrolla una conciente voluntad, moderadora suprema e invisible, creadora de perfectas armonías. Acepta con placer la realidad escénica, seguro de triunfar con su poder de imaginación; se sirve de una habilidad técnica que logra reproducir todo cuanto él quiere: lo cómico y lo lascivo, lo trivial y lo sublime".
"Escaso - o perezoso - de inventiva, como algunos de los grandes españoles, cuando inventa levanta su vuelo hacia el símbolo y por doquier se desprende de la vida; pero al quedarse en ella, la contempla y la reproduce como lo haría un pintor con el cuerpo de la mujer amada. Ni cristiano ni pagano, ni católico ni protestante, ve en los hombres compañeros de un breve viaje hacia lo alto, los distingue pero no los juzga, los comprende y los presenta: buenos, malvados, débiles, fuertes, pero cada uno con un destino propio. Cuando lo arrebata la emoción, su estilo es tenso, abrasado, estalla volcánicamente; son los excesos del poderío, tan disculpables como las sutilezas del análisis en las pausas de la concentración intelectual. Superadas estas dificultades, puede iniciarse la comunión con un espíritu universal que domina todos los sentimientos, formula todos los problemas, recrea la vida y le agrega el sueño".
Todo el conjunto de su obra "participa de una misteriosa consagración; obedece al deseo de una mente que, desde lo alto, sonríe; llantos y risa, victorias y dolores, abyección y éxtasis, todo está allí, como una segunda realidad del mundo del hombre, gran teatro de luces y sombras, obra viva que constantemente se enriquece con nuevos significados".
Murió en su lugar natal, en abril de 1616.

Ultimos títulos publicados en esta colección:

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán.
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Lisa Baruffi, Mirella Brini, Ido Martelli, Michele Pacifico.

65. Shakespeare - Los estados nacionales
Este es el cuarto fascículo del tomo Los estados nacionales.
La lámina de la tapa pertenece a la sección Los estados nacionales, del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 65:
Arborio Mella: pp. 98-99 (1); p. 107 (1,2,3,4).
Associeted Press: p. 109 (2).
Falchi: p. 87 (3); p. 112 (1).
John Vickers: p. 109 (1).
Mairani: p. 87 (2); p. 102 (1,2); p. 112 (2,3,4).
Nadar: p. 109 (3).
Ségalat: p. 89 (1); p. 101 (2); p. 105 (1,2).
Tomsich: p. 87 (1); pp- 90-91 (1,2,3); pp. 102-103 (3,4).
Zennaro: p. 101 (1).

Traducción de Cristina Iglesia

Centro Editor de América Latina S. A.
Piedras 83 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223, Buenos Aires, en agosto de 1969.

61

Shakespeare

Gabriele Baldini

1564
23 ó 26 de abril. Nace William Shakespeare en Stratford-on-Avon (condado de Warwick). El padre pertenecía a la corporación de los curtidores y había sido síndico de Stratford, la madre descendía de una antigua familia de propietarios.

1579
John Lyly escribe su drama más importante, *Eufues o la anatomía del espíritu*. Sir Thomas North traduce de la versión francesa de Jacques Amyot, las *Vidas paralelas* de Plutarco, en las cuales se inspirarán algunos dramas romanos de Shakespeare.

1580
Muere John Heywood, autor de los cómicos *Interludes* inspirados en los *fabliaux* franceses.

1582
William se casa con Anne Hathaway, ocho años mayor que él. Seis meses después nace la primera hija, Susan.

1585
William Shakespeare es padre de dos gemelos: Hamnet y Judith.

1586
Complot de aristócratas ingleses contra Isabel. María Estuardo, acusada de complicidad y de secretos intereses con Felipe II de España es decapitada al año siguiente. Christopher Marlowe (1564-93) compone *Tamerlan* (1587-88) y en los años siguientes, *Doctor Faustus, El judío de Malta* y *Eduardo II* (1592).

1588
Los encuentros entre la flota inglesa comandada por sir Francis Drake y los españoles culminan con la preparación de una formidable flota, la Armada Invencible, que se lleva a La Mancha. Los ingleses vencen a los españoles que son derrotados luego en Gravelins. Superada la crisis, el poderío del reino de Isabel está en su punto culminante.

1590
Desde este año a 1613 está fechada la composición de toda la obra de Shakespeare. Persisten algunas dudas para la cronología de algunas obras, teatrales o de otro tipo. Se sigue aquí la establecida por Chambers (1930).

1591
Shakespeare escribe el drama histórico *Enrique VI*, en tres partes. Aparecen los primeros tres libros de la *Faerie Queene* de Edmund Spenser, que quedaría inconclusa, la obra maestra del poeta isabelino.

1592-1594
Shakespeare está en Londres, donde goza de una notable posición como actor y dramaturgo. Escribe el *Ricardo III*. Quizás en este período, realiza un viaje a la Italia septentrional. Escribe luego el poemita *Venus y Adonis* y *La fierecilla domada*. De este período son también *Tito Andrónico* y *La comedia de las equivocaciones*. En 1594 publica el poemita *Lucrecia*. Shakespeare adquiere una participación en los intereses de las compañías de lord Chamberlain: su carrera se identificará con la historia de los Lords Chamberlain's Men (luego King's Men) y desde entonces se dedicará completamente a la composición de los dramas *Sonetos* publicados en 1609.

1594-1595
Son de estos años, presumiblemente, *Dos caballeros de Verona* y *Penas de amor perdidas*.

1595
El papa Clemente VI reconoce a Isabel como legítima heredera del trono.

1595-1596
Shakespeare escribe *Romeo y Julieta* y *Ricardo II* que será puesto en escena por la compañía para una función privda en la víspera del complot del conde de Essex (1601).
También se remonta a esta época *Sueño de una noche de verano*.

1596
Ataque inglés a Cádiz.
Edmund Spenser publica *View of the Present State of Ireland*. Desde 1580 secretario gobernador de Irlanda, pasó en la isla casi toda la vida.

1596-1597
Shakespeare escribe *Vida y muerte del rey Juan* y *El mercader de Venecia*.

1597
Rebelión de Irlanda. La represión es confiada al conde de Essex, nuevo favorito de Isabel.

1598
El conde de Essex es llamado a Londres por haber capitulado con los rebeldes irlandeses. La represión pasa a las manos de lord Montjoy.
Dentro de este año y no antes de 1594, Shakespeare escribe la primera y la segunda parte de un nuevo drama histórico, *Enrique IV*, donde aparece la figura de Falstaff, que será retomada en *Las alegres comadres de Windsor*.

1599
Compone *Enrique V*, concluyendo el ciclo histórico inglés, al que se sumará sólo *Enrique VIII*, la última de sus obras.
Se publica *The passionate pilgrim*, colección de versos de dudosa atribución shakesperiana.
Sobre la orilla derecha del Támesis se edifica el teatro *The Globe* de la compañía dirigida por el actor Richard Burbage a la que pertenecía Shakespeare. En el otoño de 1609 la sede principal será el teatro cubierto de Blackfriars.

1600
Al terminar el siglo (1598-1601) aparece un grupo central de obras de Shakespeare: dos tragedias, *Julio César* y *Hamlet*, y tres comedias: *Como gustéis, Mucho ruido y pocas nueces, La duodécima noche*.
Se funda en Inglaterra la Compañía de las Indias Orientales.

1601
Mientras Irlanda es sometida, fracasa en Londres una revuelta dirigida por el conde de Essex, que es ajusticiado.
Dentro de una miscelánea de versos de Robert Chester encuentra cabida *El fénix y la tórtola*, de Shakespeare. Escribe *Las alegres comadres de Windsor*. John Marston (1575?-1634) compone *El insatisfecho*.

1601-1605
A este período pertenece la composición de *Troilo y Crésida*, *Medida por medida* y *A buen fin no hay mal principio*, terminadas en 1605.

1603
Muere Isabel I. Es elevado al trono Jacobo I, hijo de María Estuardo.

1604
Paz en Londres entre España e Inglaterra. Jacobo I es proclamado rey de Gran Bretaña, Francia e Irlanda.

1604-1607
Shakespeare escribe *Otelo, el moro de Venecia*, cuya fuente es una novela de G. Giraldi, *Cinthio*; e inmediatamente *Rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*. Entre 1605 y 1608 se ubica *Timón de Atenas*.

1605
Complot católico "de la pólvora", encabezado por Guy Fawkes; se intenta hacer saltar la sede del Parlamento. Sir Francis Bacon escribe *Dignidad y progreso de las ciencias*.

1606
Ben Jonson (1572-1637), uno de los mayores dramaturgos y críticos de la edad de Shakespeare, escribe su comedia más famosa: *Volpone*. Seguirán *Epicene o la mujer silenciosa* (1609), *El Alquimista* (1611), *La feria de San Bartolomé* (1614).

1607
Se casa Susan Shakespeare. El dramaturgo inglés Cyrl Tourner (1575-1626) escribe *La tragedia del vengador*.

1607-1609
Coriolano de Shakespeare.

1608-1609
John Fletcher, a cuya colaboración con Francis Beaumont se debe *El caballero del pisón ardiente* (1607), escribe *La pastorcilla infiel*, una florida variación del *Pastor fiel* de Guarini.
Siempre del binomio Beaumont-Fletcher es *La tragedia de la muchacha* (1611).

1609
Se publican los *Sonetos* de Shakespeare. En este año está fechado el drama *Pericles, príncipe de Tiro*, sólo en parte atribuible a Shakespeare.
Aparece la versión inglesa de la *Ilíada* de George Chapman.

1609-1610
Shakespeare compone el drama *Cimbelino*.

1610-1611
Jacobo I disuelve el parlamento el 9 de febrero.
El cuento de invierno y *La tempestad* son las comedias mayores de la última fase de la producción artística de Shakespeare.

1612
Shakespeare regresa a Stratford-on-Avon, ciertamente después de este año. Es publicada la tragedia macabra de argumento italiano *El diablo blanco*, de John Webster. Dos años después seguirá *La duquesa de Amalfi*, publicada en 1623.
Thomas Middleton (1570-1627) compone la tragedia *Las mujeres se cuidan de las mujeres*. Más tarde (1627), en colaboración con William Rowley (n. 1585?), *Los lunáticos*.

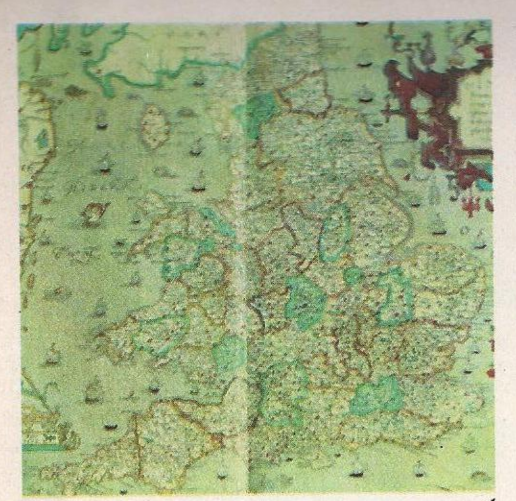
1613
Es representada por primera vez la última obra de Shakespeare, *Enrique VIII*.

1614
Segundo parlamento inglés, disidencia con el rey. Se disuelve la Cámara sin que se llegue a la aprobación de leyes.

1616
Se casa la hija de Shakespeare, Judith. El 25 de marzo, Shakespeare hace testamento. Dos meses después, el 23 de abril, muere en Stratford-on-Avon.

1623
Se publican por primera vez, orgánicamente reunidos, treinta y seis dramas de Shakespeare, de los cuales sólo aproximadamente la mitad había visto ya la luz, generalmente en ediciones defectuosas y siempre sin ninguna participación del autor.

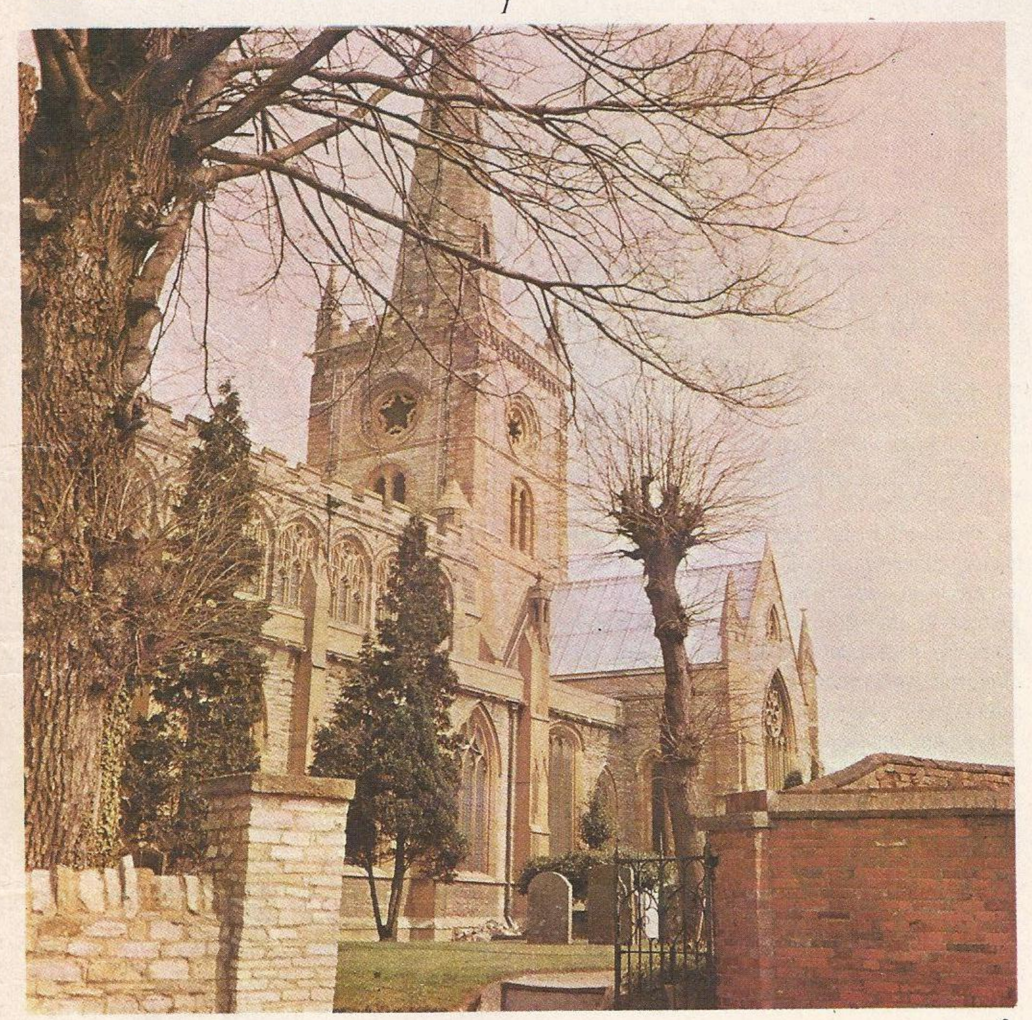
NOTA. Debemos hacer una aclaración al lector de las páginas que siguen: ellas presuponen el conocimiento directo —al menos en traducción— de los textos más importantes de los cuales se habla; no importa si a través de la lectura o de las representaciones de teatro, y hasta podríamos decir, de la televisión o el cine. Es lo menos que puede esperarse, dada la importancia del caso, de cualquier persona de mediana cultura a la cual, precisamente, está dedicado este ensayo. No se exija pues, a estas páginas, más que un informe indicativo y sumario de los aspectos más importantes de la trama de los dramas shakesperianos; exíjasele una guía para la lectura, una orientación para una interpretación. La nota bibliográfica ayudará a quien quiera proceder a un conocimiento más profundo de un tema tan importante y central para la cultura moderna.



1. *Inglaterra en los tiempos de Isabel I. Grabado de A. Rytcher de la* Descriptio Angliae *de Saxton, 1579, Londres British Museum* (Tomsich).

2. *La iglesia de la Sta. Trinidad en Stratford-on-Avon, donde fue bautizado Shakespeare* (Mairani).

3. *Stratford-on-Avon: la casa natal de Shakespeare en su aspecto actual* (Falchi).





La biografía

Las fuentes para la biografía de Shakespeare son esencialmente de cuatro tipos; ante todo, deben distinguirse los documentos propiamente dichos (eclesiásticos, municipales, administrativos, legales) de algunas alusiones al poeta, igualmente seguras, ofrecidas por la literatura contemporánea. A estos dos tipos, de los cuales debería depender fundamentalmente la investigación, pueden agregarse otros dos que deberían ser, más que integrados, corregidos por un continuo control fundado en conjeturas: algunas tradiciones que surgen después de su muerte (1616) y en algunos casos mucho más tarde —algunas pueden fecharse a comienzos del siglo XVIII—; son, por lo tanto, dudosas. Finalmente, algunas razonables inferencias deducidas de la obra. Estas últimas, que han sido objeto a menudo de manipuleos incautos y groseros, ofrecen, de todos modos —salvo cuando documentan las lecturas y, por lo tanto, la educación literaria del poeta—, sólo suposiciones que a menudo no son atendibles, y si bien se las ha usado mucho, es justo que sean ignoradas por una sana investigación filológica y utilizadas, cuando más, sólo como confirmación, puramente orientadora, de los datos adquiridos por otro medio.

William Shakespeare nació en Stratford-on-Avon —en el condado de Warwick, entre Oxford y Birmingham— en abril de 1564; la fecha del 23 es tradicional y no puede confrontarse en la documentación que sólo nos proporciona el día del bautismo, el 26. El 23 podría haber sido sugerido por la coincidencia de que en ese día se celebra la fiesta de san Jorge, patrono de la isla.

La familia pertenecía a la burguesía acomodada. El padre del poeta fue también *bailiff*, algo así como alcalde de Stratford. A los dieciocho años el poeta se casó con Anne Hathaway, de veintisiete años, probablemente para reparar una imprudencia, como lo probaría el nacimiento, seis meses después, de la primera hija, Susan. Dos años después, en febrero de 1585, nacieron dos gemelos, Hamnet y Judith. El resto de la documentación, no abundante pero segura, se refiere sobre todo a transacciones comerciales, transferencias de herencias, compraventa de casas y terrenos; amplia es, por el contrario, la documentación de la presencia de Shakespeare en el ambiente teatral londinense, a partir de 1592, especialmente en los últimos veinte años de su vida. Fue miembro importante en la mayor de las compañías teatrales, que gozó de la protección de Isabel primero y de Jacobo I después (1603) con los nombres de Lord Chamberlain's Men y King's Men. Su participación, en calidad de testigo, en un proceso celebrado en 1612, nos confirma su residencia en

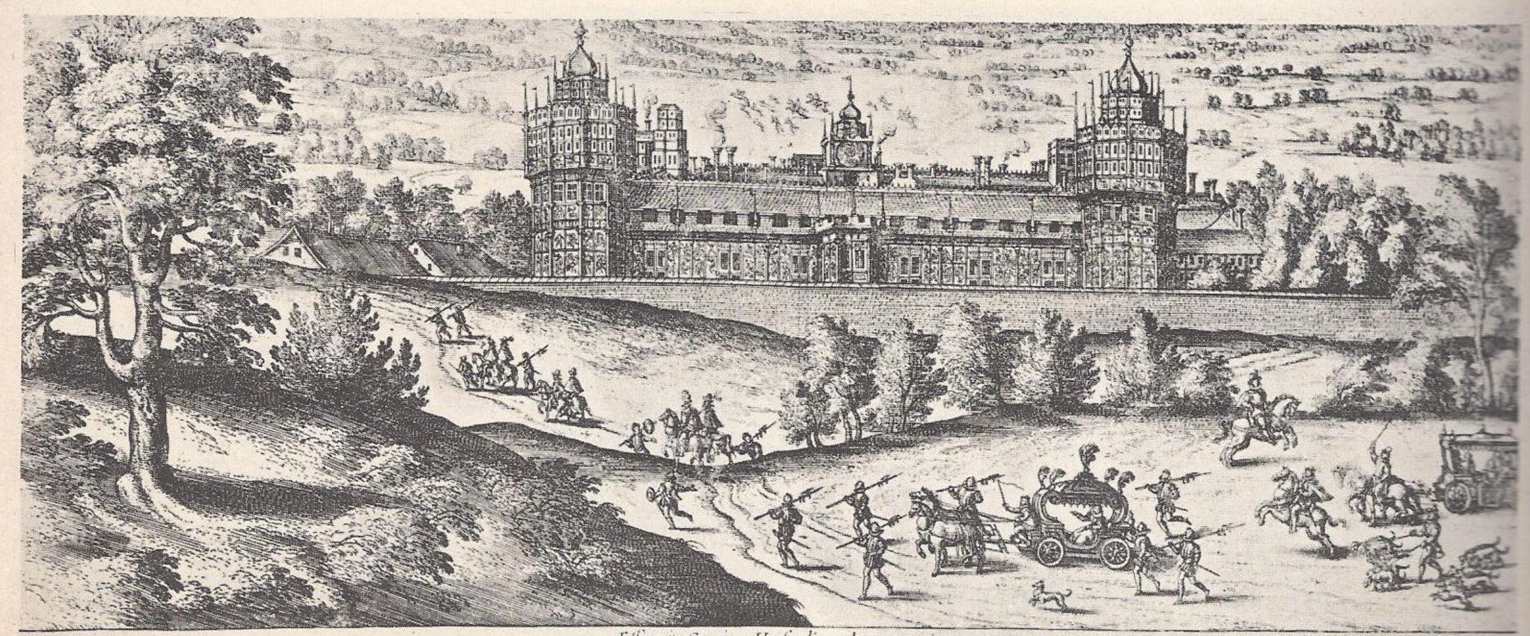
Londres en 1604 y su regreso al lugar natal, pero no antes de 1612. En el registro parroquial están documentadas la muerte de Hamnet en agosto de 1596, y las bodas de Susan (1607) y de Judith (1616). Un testamento de Shakespeare, con la firma al pie de la página, está fechado el 25 de marzo de 1616, aproximadamente dos meses antes de su muerte. La viuda sobrevivió al poeta siete años.
La exigüidad de estos datos no debe engañarnos; la misma naturaleza de la obra del poeta —el teatro, tanto como dramaturgo o como actor— no otorgaba publicidad, en el ámbito de la cultura contemporánea, a su figura material; en efecto, el teatro, al menos hasta fines del siglo XVI, era mirado con sospechas en Inglaterra, sobre todo por la sociedad culta.
La actividad creadora de Shakespeare se extiende por un período de veinte años que comprende aproximadamente los últimos diez del siglo XVI y los primeros diez del XVII. Sus treinta y siete dramas, sus poemitas y sus sonetos, difícilmente pudieron ser compuestos fuera del período 1590-1613. No es posible establecer fechas precisas hasta fines del siglo, sobre todo para los dramas, a los que únicamente se los puede relacionar cronológicamente en grupos. Se han propuesto varias tablas cronológicas, y la última, de E. K. Chambers, es la que ha sufrido sólo mínimas alteraciones. Nos atendremos por lo tanto a ella.

Los poemitas

Los primeros ensayos poéticos, según lo ha admitido el mismo Shakespeare, serían los dos poemitas narrativos, *Venus y Adonis* y *Lucrecia*, publicados en 1593 y en 1594, pero probablemente compuestos antes. Obras ricas de imaginación y perfectas en su forma, ofrecen sin embargo una casuística de afectos contemplados con distancia literaria más que con participación humana. El primero de ellos está, de todos modos, entre los grandes textos poéticos y narrativos de la época isabelina y si no anuncia todavía al genio, testimonia ya la madurez estilística del poeta. Sería inoportuno exagerar el valor poético de estos poemitas, pero también lo sería subestimar el empeño literario. Shakespeare fue saludado por la crítica romántica como campeón de la anarquía, pero su programa —si *Venus* y *Lucrecia* pueden ser así considerados, en cuanto testimonian los orígenes de la cultura de Shakespeare en su primera formación— era el más regular entre los jóvenes escritores de su tiempo. La anarquía de Shakespeare, en sustancia, no fue instintiva, sino lenta y fatigosamente buscada y descubierta. Shakespare, como todos los grandes poetas, era consciente del alcance de su obra y precisamente allí donde parece más distraído y transportado por el furor del demonio poético se debe reconocer después que las medidas (y los cálculos para los efectos) fueron tomadas (y estos últimos aprobados) con extrema meticulosidad; por ejemplo, en *Rey Lear*.
La probidad, en síntesis, la conciencia literaria de *Venus* y *Lucrecia* no serán desmentidas jamás, por toda la carrera del dramaturgo; sabrá deshacerse, a lo sumo, de la parte vistosa y adornada de las estructuras, conservando intacto, sin embargo, el gusto de la melodía que aquellos dos poemitas, probablemente por primera vez, instalaron de una vez y para siempre. Quien pruebe a recitar para sí, con oído atento, algunas de sus estrofas, aunque fueran elegidas al azar, captará una medida de la facultad poética de Shakespeare a la que procurará mantenerse fiel hasta en sus cantos finales, *El cuento de invierno* y *Enrique VIII*.
Lo que el poeta superará de los poemitas será más bien la exigüidad de la materia dramática y su vaguedad e indeterminación al mismo tiempo que la melindrosidad psicológica y la unicidad y, por lo tanto, la monotonía de los temas y de los tonos; el tema de la cortesana madura que engaña al jovencito inexperto y sexualmente indiferente, totalmente absorto en sus ansias deportivas, en *Venus y Adonis* —de acuerdo con un esquema e intensidad emotiva que hacen pensar en la pureza de líneas esencial de algunas novelas modernas—, el tema del libertino engañador de la esposa casta, en *Lucrecia*. En oposición a la repetida unicidad de los motivos y de los registros de los poemitas, la variedad, el movimiento, la búsqueda del contraste, la tentativa de entonar y equilibrar los módulos más dispares, son características del teatro shakesperiano. Los dos poemitas, en particular *Venus*, son el fruto de una imitación —deliberada y al mismo tiempo ingenua, pero siempre caracterizada por la natural independencia que un artista pone en su obra— más que de Ovidio —aunque es evidente que la *Metamorfosis* en la versión de A. Golding (1565) también tuvo una parte—, del *Eros* y del *Leandro* de Marlowe, algo anterior. Más que los sentimientos, en el centro de la imitación está la seducción por el ornato, y la estructura corre el riesgo de vencer y abatir al motivo dramático, si se despoja a los protagonistas de los adornos mitológicos y se les endosa las vestimentas isabelinas —ejercicio realizado, en gran parte, por el mismo Shakespeare— se nos aparecen como partícipes de la vitalidad que también muestran algunos personajes, de los primeros dramas, como Jack Cade (2 *Enrique VI*) o Petruccio en la *Fierecilla*. Los personajes más vivos de *Venus* no son seres racionales, sino seres irracionales: las bestias, el caballo, la liebre, el cervatillo, la gama, el jabalí, los perros de caza.

Los dramas experimentales

Curiosamente, las obras dramáticas de Shakespeare pertenecientes al mismo período (las tres partes de *Enrique VI* y el *Tito Andrónico*) son infinitamente más rudas e inacabadas, desconexas y desiguales en el aspecto formal, que los poemitas, si bien no faltan en ellas escenas y párrafos donde se anuncia la viva participación en el ascenso y derrumbe de las pasiones que será luego característico de la madurez del dramaturgo. El fenómeno puede explicarse de distintas maneras; o bien antedatando los dramas a un período en el cual todavía estuviesen por lograrse las exquisiteses de los poemitas, o bien interpretándolos esencialmente como un esquema experimental para ensayar el lenguaje dramático. Menos persuasivas son, si nos atenemos a la documentación, las teorías de los críticos que ven en estas primeras obras el fruto de colaboraciones con dramaturgos contemporáneos (Nashe, Peele, Marlowe), de los cuales, efectivamente, encontramos muchos ecos, fácilmente explicables si se tiene en cuenta que todos los jóvenes comienzan imitando.
Por otra parte, la trilogía de *Enrique VI* progresa en gravedad junto con la acción y su tercera parte es digno preludio a *Ricardo III*, algo posterior, en el que se observa la primera notable afirmación del genio dramático de Shakespeare. El personaje que sobresale en ambos dramas, el duque de Gloucester, es el primero de los retratos realizados por el poeta y también su primer gran personaje negativo, modelado sobre la leyenda negra de Ricardo III difundida por la propaganda antiyorkista de la época de los Tudor (la fuente última del drama, aunque indirecta, es la *Historia de Ricardo III*, de Tomás Moro) y sobre la de Maquiavelo (Old Nick, sobrenombre del diablo) elaborada en el *Contre Machiavel* de Innocent Gentillet, que tanta influencia tendría sobre el drama isabelino. Otra influencia decisiva, que deja una huella menos visible en estos dramas, debe buscarse en el teatro de Séneca, en especial en lo que hace al cultivo del horror, de la crueldad, de la mutilación física. Elementos todos que, si bien están presentes en *Ricardo III* —como la famosa descripción del suplicio de los jóvenes príncipes en la Torre de Londres— satisfacen su tendencia hacia manifestaciones lujuriosas que se percibe sobre todo en el *Tito Andrónico*, especie de horripilante galería de atrocidades exasperadas, al punto de parecer a algunos críticos, el fruto de una vena paródica. Efectivamente, existe en este drama tal gusto por la deformación de tipo expresionista que no asombra que sea propuesto a la atención del espectador, después de siglos de olvido. Si el *Tito* está entre los dos o tres dramas de Shakespeare menos representados hasta ahora, el *Ricardo III* está indudablemente —al





1

1. *La residencia real de Nonesuch en 1582, y trajes del período isabelino. De G. Braun,* Civitates orbis terrarum, *Grabado de G. Hoefnagel, París, B. N., Est.* (Ségalat).

menos con respecto al público inglés— entre los dos o tres dramas de más seguro e inmediato éxito. En efecto, los dramas shakesperianos de tema inglés no han sabido conquistarse entre el público de lectores y espectadores de más allá de La Mancha, el éxito que ha acompañado siempre, por el contrario, a los dramas de historia romana. Lo que puede distanciar al lector no inglés de las *Historias* shakesperianas es, sobre todo, que se presentan como una masa de obras más bien confusas y escasamente caracterizadas. Y además esos números de orden que se suceden en desorden a lo largo de la fase experimental de Shakespeare, con irregulares divisiones e intrincadísimas genealogías que han repelido siempre al lector. También por eso, convendrá aludir aquí a los problemas que implican como grupo en sí mismo. Sólo en tiempos recientes, por un lado la crítica —por ejemplo, la bien conocida obra de E. M. W. Tillyard (1944) y L. B. Campbell— y por otro lado los empresarios, los directores y los actores, para no hablar del cine, tanto en Inglaterra como en otros lados, han descubierto las ocultas bellezas poéticas y los singulares recursos espectaculares de las *Historias.* Éstas, a las que llamaremos "Historias inglesas", fueron ubicadas en el centro del infolio —la primera colección orgánica editada de los dramas de Shakespeare (1623)— entre las comedias y las tragedias; pero si en estas últimas, el orden con que fueron agrupadas de acuerdo con su género es arbitrario y si, entre las tragedias han acabado los dramas que mal soportan esta definición, como por ejemplo *Cimbelino* y *Troilo y Crésida,* el orden interno que se ha dado, por el contrario a las historias inglesas, es lógico y oportuno. En efecto, fueron dispuestas en el infolio según el orden cronológico, si bien no de la composición al menos de los acontecimientos narrados.

No se debe pensar, sin embargo, que las diez historias inglesas forman una narración continua; esto sucede sólo en ocho de ellas. La primera y la última, en el orden del infolio, *La vida y la muerte del rey Juan* y *La historia ilustre de la vida del rey Enrique VIII* son independientes del resto del ciclo, una suerte de premisa y de conclusión. Pero no es éste el único rasgo común, ya que ambas tienen también cierta similitud en el tema que resulta demasiado sintomático para que pueda escapar al estudioso de Shakespeare. Los dos dramas se ocupan de la lucha entre la monarquía inglesa y el papado, un tema que sólo había aflorado en las otras historias inglesas pero que ocupa todo el campo de la acción en estas dos. Si en el primer drama la monarquía inglesa es derrotada por la iglesia de Roma, en el segundo, sale



1



2

victoriosa con el cisma anglicano. Pero en ambos casos, el contraste de los dos poderes, y un estudio de este contraste así como de los problemas que implica, atraen la atención del dramaturgo.

Es imposible determinar hasta qué punto Shakespeare decidió que estos dos dramas hicieran de marco a su ciclo de historias inglesas. Porque el único testimonio sobre la composición de estas obras es proporcionado por las obras mismas. Sin embargo, es muy probable que el autor tuviese en amplio esbozo *in mente*, y anhelase completarlo, por lo menos hasta fines de siglo, es decir, en la época en que compuso *Enrique V*. Este esquema debía consistir, muy probablemente, en un amplio fresco histórico que comprendiese los acontecimientos de la monarquía inglesa desde el reinado de Juan sin Tierra hasta el nacimiento y el bautismo de Isabel, soberana reinante.

Shakespeare sólo pudo realizar una parte de este esquema. Primero, el final y el principio. En efecto, en el *Rey Juan*, en la figura del Bastardo Faulconbridge y en las palabras con que termina el drama, es bien clara la intención de realizar un ciclo histórico que celebre a la nación inglesa en sus victorias y la justifique en sus derrotas; del mismo modo, en el final de *Enrique VIII* que culmina en el bautismo de Isabel, proporciona la oportunidad para concluir con la nota alta de las glorias militares de las que habían sido espectadores y eran todavía beneficiarios los contemporáneos de Shakespeare.

Luego Shakespeare realizó una gran parte de este esquema dentro del marco. Juan sin Tierra reinó desde 1199 hasta 1216. Enrique VIII, desde 1509 hasta 1547. Así, el ciclo habría debido cubrir aproximadamente tres siglos y medio de historia inglesa. ¿Cuáles fueron las razones para que se interrumpiera? Entre las principales —especialmente de las que pueden rastrearse—, aquí se aludirá solamente a dos que parecen las más plausibles y que de algún modo suponen todas las otras. La primera es de carácter externo. es decir, depende de factores extraños a la voluntad y al ánimo de Shakespeare; la segunda, por el contrario, es una razón íntima que tiene origen en la fantasía, en la facultad poética del dramaturgo.

Una razón extrínseca que pudo aconsejar a Shakespeare a poner en práctica su proyecto de dramatizar toda la historia inglesa fue la presencia, en el teatro isabelino, de otros dramas —y algunos de primer orden, como el *Eduardo II* de Marlowe— compuestos por otros poetas dramáticos que ya habían respondido, inconscientemente, a esa exigencia. Pueden recordarse, entre otras, *Eduardo I* de George Peele, el *Eduardo III* (1596) anónimo (para el cual se ha sugerido muchas veces una parcial paternidad del mismo Shakespeare) y el *Eduar-*

do IV en dos partes, también anónimo pero atribuido a Thomas Heywood. Sin contar otros dramas de que se tiene noticia, pero de los cuales no se posee ningún texto; obras, por lo que puede entenderse, de escaso interés literario, cuando no directamente nulo, y siempre de atribución incierta. Es cierto que, en algunos casos, Shakespeare no se dejó desalentar por el hecho de que existiesen dramas sobre los períodos históricos que él deseaba tratar; por ejemplo, las dos partes de *Enrique IV*, así como *Enrique V*, extraen su materia de otro drama anterior y anónimo, *Las famosas conquistas de Enrique V*. Pero, en primer lugar, tales dramas eran de escaso valor, hasta el punto de constituir, por ello mismo, una razón para rescatar su tema y, en segundo lugar, permitían desenvolver y desarrollar la narración histórica —como por ejemplo en el anónimo *El agitado reino del rey Juan*— según un punto de vista en contraste con el planteamiento que Shakespeare habría pensado darles. Por el contrario, una razón íntima, interior al espíritu y a la facultad inventiva de Shakespeare podía ser el hecho de que con *Enrique V*, es decir, con las vicisitudes del héroe nacional inglés —el victorioso soldado de Azincourt—, Shakespeare sintió que obtenía una fase conclusiva de la historia que narraba. Es decir, que individualizó un centro ideal del grandioso retrato del jefe militar y, como consecuencia, sintió disminuido o agotado su interés por él. Sin contar que la composición de *Enrique V* precede inmediatamente a la de *Hamlet*, *Julio César*, *Como gustéis* y *Noche de Epifanía*, es decir, algunos de los momentos más intensos logrados por el genio dramático del poeta, hasta el punto de hacerle perder el interés por el ciclo histórico. Y si se piensa que, después de un breve paréntesis caracterizado por una crisis de pesimismo (*Troilo*, *Medida por medida* y *A buen fin no hay mal principio*), Shakespeare emprende, una detrás de otra, la composición de dramas como *Otelo*, *Rey Lear*, *Macbeth* y *Antonio y Cleopatra*, se comprenderá muy bien por qué debe reconocerse que el interés por el ciclo de historias inglesas se había extinguido totalmente.

Al fin de su carrera, casi a punto de retirarse después de sus mayores éxitos, en su casa comprada de a poco en su ciudad natal, Shakespeare se dejó tentar y retomó el viejo ciclo, aunque no para terminarlo, así como había comenzado, con un drama que ilustrase la lucha entre la monarquía inglesa y la Iglesia de Roma, y compuso *Enrique VIII*, que es también, cronológicamente, la última obra de Shakespeare y que fue representada por primera vez en 1613.

Si restamos por lo tanto *Rey Juan* y *Enrique VIII*, dramas-marco, nos quedan ocho dramas, en cierto modo desvinculados de



3

1. María Estuardo. Cuadro atribuido a P. Oudry, 1578, Londres, National Portrait Gallery (Tomsich).

2. Robert Dudley, conde de Leicester. Retrato de anónimo contemporáneo. Londres, National Portrait Gallery (Tomsich).

3. Robert Devereux, segundo conde de Essex. Retrato de autor anónimo, de 1597. Londres, National Portrait Gallery (Tomsich).

los otros dos que narran, sin solución de continuidad, las vicisitudes de la monarquía inglesa del reino de Ricardo II (1377-99) hasta el ascenso al trono de Enrique VII (1485), es decir, aproximadamente un siglo de historia nacional.

Estos ocho dramas forman una composición organizada y acabada y podrían considerarse un larguísimo drama en cuarenta actos, si no presentaran notables diferencias en cuanto al estilo, humor, tono, estructura y sobre todo al valor artístico. En otras palabras, la unidad de las ocho historias inglesas existe esencialmente con respecto a la materia tratada, a los personajes y a los acontecimientos históricos, pero no existe en el momento de considerar los dramas no sólo como expresión poética y dramática sino sobre todo como testimonio de una concepción histórica.

En efecto, las ocho *Historias* del ciclo deben considerarse divididas en dos grupos distintos que constituyen dos partes del ciclo, integradas a su vez por cuatro dramas. Cada uno de estos dos grupos testimonia un período distinto de la actividad del dramaturgo. Se notará además cómo los dos grupos —que presentan cada uno en su interior una cierta homogeneidad, en cuanto al estilo y a la disposición poética— no se suceden en el mismo orden cronológico en que se suceden los acontecimientos históricos narrados. Los dramas dentro del marco son, según el orden del in-folio y según el orden cronológico de la materia histórica, *Ricardo II*, *Enrique IV*, en dos partes, y *Enrique V*, que forman el primer grupo, y *Enrique VI*, en tres partes, y *Ricardo III*, que forman el segundo grupo. Por lo tanto, la división entre los dos grupos debe coincidir con el pasaje del reino de Enrique V al de Enrique VI. ¿De dónde proviene la exigencia de esta división? Del hecho de que los dos grupos de dramas fueron compuestos en períodos diversos y que uno representa la obra del dramaturgo en los años de su "aprendizaje" y el otro la obra de la madurez.

Los dramas que celebran el segundo ciclo histórico —y que pertenecen al primer período de la actividad dramática de Shakespeare— son inferiores en su valor artístico a los otros; se ha notado ya en ellos, de todos modos, un progresivo desarrollo hacia una forma más suelta y un estudio de los caracteres realizado con mayor sutileza. El otro grupo, de mayor valor, será tratado más adelante.

Séneca, en el *Tito*, era un punto de partida, un impulso para variaciones cada vez más sorprendentes; Plauto y Terencio serán, por el contrario, los modelos más obsequiosamente cultivados y explotados en *La comedia de las equivocaciones*, también de este período (1592-93), en la cual se nos enfrenta, quizá por primera vez, con las intenciones cómicas de Shakespeare. Se trata, apenas, de una adaptación del *Maenechmi* y el *Amphitruo* de Plauto, realizada con medida y sabiduría; pero la farsa no tiene la amplitud de la comprensión que tenían algunas situaciones en *Ricardo III* (la angustia del duque de Clarence, el delirio de venganza de la reina Margaret) y los personajes, marionetas manejadas mecánicamente, no mantienen la promesa de vitalidad, aunque descompuesta, que existía en las otras figuras.

Ésta se cumple, sin embargo, también en una comedia —entre 1592 y 1594—, *La fierecilla domada*, en la que los dos personajes de Catalina y Petruchio que crecieron sobre el cañamazo de una comedia clasicista inspirada en *Suppositi* de Ariosto, se liberan en sus combates rumorosos de una estructura predispuesta para vivir la vida independiente e imprevisible de las pasiones.

En las otras dos comedias que siguen y que de algún modo concluyen este primer período experimental, alrededor de 1595, es decir, *Los dos caballeros de Verona* y *Penas de amor perdidas*, el dramaturgo afina su instrumento estilístico, ligado hasta entonces a esquemas un poco corrientes, y se abandona a los primeros éxtasis líricos, retomando, en la dimensión dramática, las intenciones ya demostradas en los poemitas. Se trata de obras raramente representadas y a las cuales el público de los teatros responde tibiamente, pero los juegos verbales refinadísimos de la segunda —una comedia sin trama, totalmente fundada en la argucia de la conversación— anticipan, con singular audacia para la época, las conquistas de las comedias de la Restauración en la segunda mitad del siglo XVII (Wycherley y Congreve) y hasta de la declinante época victoriana (Wilde y Shaw). El dramaturgo pudo inspirarse entonces en las comedias sofisticadas de John Lyly, pero fue mucho más allá del modelo para lograr un juego exquisitamente moderno, ya que está alimentado continuamente por la ironía y, a veces, por el desencadenamiento cómico.

La fase lírica

A la fase experimental sigue, entre 1594 y 1596 en la senda de las últimas comedias recordadas, una fase lírica en la que se encuentran las primeras grandes obras del dramaturgo: *Romeo y Julieta*, *Ricardo II*, *El sueño de una noche de verano*, una tragedia, un drama histórico y una comedia fantástica. Sabiamente escritas en forma calibrada y dulcísimamente moduladas en la presentación sonora del *blanck verse*, la pentapodia yámbica sin rima, instrumento fundamental de todo el drama isabelino, estas tres obras representan una toma de posición, de algún modo indirecta, casi como para remitirles las implicaciones más ardientes de los grandes temas shakesperianos; la primera y la última particularmente, no son inmunes a una cierta melindrosidad: la frescura es obtenida mediante un trabajoso artificio. A pesar de que son consideradas tragedias, no pertenecen a este género en realidad; el amor desventurado de los adolescentes veroneses, la incapacidad para la acción política de Ricardo y su lento y casi complaciente dejarse morir, captan todos los reflejos líricos de la situación, sin llegar a conocer ni a intuir desde lejos su veraz precio humano. El *Sueño*, por otra parte, recibe una definición indicadora desde su título mismo: un suave delirio estival, un breve divertimento sin consecuencias. Dentro de estas leyes, son obras perfectas.

Por su corte escénico impecable y por la vistosa evidencia de algunas figuras, que introducen rápidamente en el juego al lector y al espectador incapaz a menudo de sentir la abstración correspondiente, *Romeo y Julieta* es un híbrido desde el punto de vista estilístico; y este carácter suyo limita de algún modo su valor artístico.

La actitud experimental, aunque ya superada, no es resuelta todavía por una conciencia de artista plenamente consciente, responsable. En efecto, *Romeo y Julieta* se nos ofrece como una tentativa de fundar dos estilos, de los cuales Shakespeare había sabido extraer consensos y alientos por parte de su público: el de *Tito* y el de *Penas de amor perdidas*.

La crueldad del primero, en el contexto de la gracia del segundo, lima las asperezas si bien no hasta el punto de desnaturalizarse como, por ejemplo, en esa parte balbuceada, sollozante —de ahí las rupturas y los anacolutos— y finalmente gritada por Julieta, antes de beber la poción que le procurará una muerte aparente: "... ¿Y si, depositada ya en la tumba, despierto antes de que llegue Romeo a libertarme? ¡Terrible caso! ¿No me asfixiaré entonces en aquel antro inmundo, por cuya espantable boca el aire puro no penetra jamás, y moriré ahogada antes de llegar mi Romeo?... Y si vivo, ¿qué será de mí? Las sombras, la noche, la idea de la muerte me aterrorizan bajo aquellas bóvedas de un panteón en donde desde hace siglos se hacinan los huesos de mis antepasados, donde Teobaldo, manando sangre todavía, yace pudriéndose en su mortaja; donde, según cuentan, a ciertas horas de la noche concurren los espíritus... ¡Ay! ¡Ay! ¿Cómo es posible que al despertarme de improviso no enloquezca ante tan espeluznantes horrores y emanaciones tan pestilentes y entre uos chillidos semejantes a los de la mandrágora al ser arrancada de la tierra, que hacen perder el juicio a los mortales que los escuchan? ¡Oh! Si entonces despierto, ¿no se trastornará mi razón al verme rodeada de todos esos tremendos horrores? ¿Y no sería posible que, en mi delirio, jugara con los restos de mis antepasados y arran-

cara de su féretro al desfigurado Teobaldo y, poseída de semejante locura llegase a coger un hueso de alguno de mis abuelos y a modo de maza hundir con él mi pobre cráneo?..." (IV, iii, 301-302).

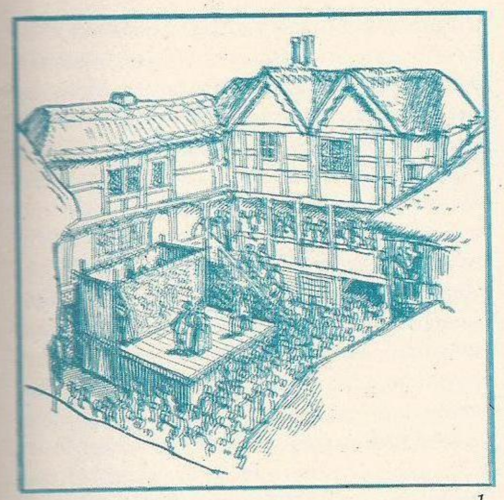
Como es evidente, el repertorio de los horrores es tomado todavía de la tragedia de Séneca, la misma que había inspirado el *Tito*, pero en el nuevo drama, éstos ya no son convocados para que muestren su capacidad de hacer estremecer. Son convocados, funcionalmente, para pintar la mente descompuesta. La locura que va descomponiendo la mente exaltada de Julieta, esas imágenes de horror y de muerte tienen una razón en la herida a su tierna gracia violada y no es sólo un abstracto ejercicio con fin en sí mismo. Véase, pues, cómo el esquema de Séneca se adapta y se modula y cómo adquiere poder, perdiendo su razón de pura mecánica oratoria. Por otro lado, la melindrosidad un tanto almidonada de su estilo, en el contexto tan apasionado de los encuentros de los amantes, parecen casi rescatarse, al menos en parte, de su origen literario. Dice Romeo cuando ve aparecer el rostro de la amada: Pero, ¡silencio!, ¿qué resplandor se abre paso a través de aquella ventana? ¡Es el Oriente, y Julieta, el sol! ¡Surge, esplendente sol, y mata a la envidiosa luna, lánguida y pálida de sentimiento porque tú, su doncella, la has aventajado en hermosura! ¡No la sirvas, que es envidiosa! (. . .) Dos de las más resplandecientes estrellas de todo el cielo, teniendo algún quehacer, ruegan a sus ojos que brillen en sus esferas hasta su retorno. ¿Y si sus ojos estuvieran en el firmamento y las estrellas en su rostro? ¡El fulgor de sus mejillas avergonzaría a esos astros, como la luz del día a la de una lámpara (. . .) ¡Mirad cómo apoya en su mano la mejilla! ¡Oh! ¡Quién fuera guante de esa mano para poder tocar esa mejilla!" (II, ii, pág. 276).

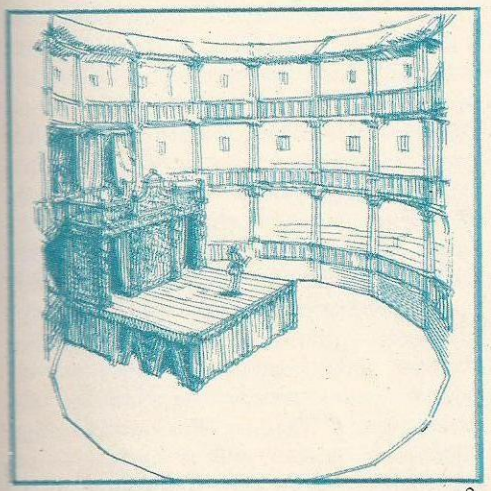
La tierna pasión que envuelve a los jóvenes, aquel delirio suyo un poco siniestro, presta algo de plasticidad y de relieve a todo este lenguaje figurado. Adaptados a tal contexto, al tema del amor sacrificado y ofendido, termina adquiriendo razón de ser y se convierte en lenguaje de la poesía.

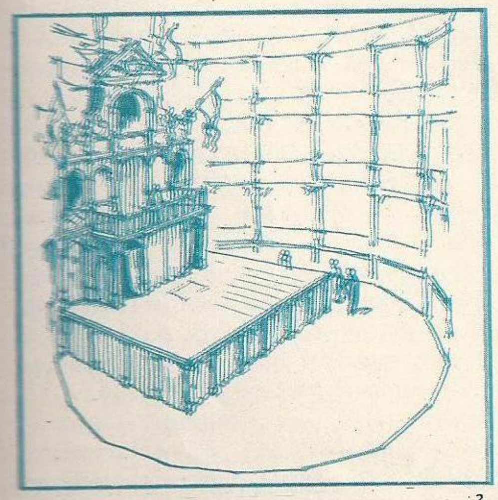
Romeo y Julieta ocupa un lugar central enre las tragedias de Shakespeare que todavía aprehenden y conmueven al espectador; pero tampoco existe duda, como se ha intentado demostrar, que su gracia y frescura, junto con su claridad teatral, han sido obtenidas artificialmente. Quizá no haya un sólo drama, entre aquellos nacidos de la poesía en la juventud de Shakespeare, en el que los efectos sean más calculados. El elemento positivo radica, por la tanto, en una hábil administración de las pasiones, en una habilidad teatral consumadísima y habituada a cada subterfugio.

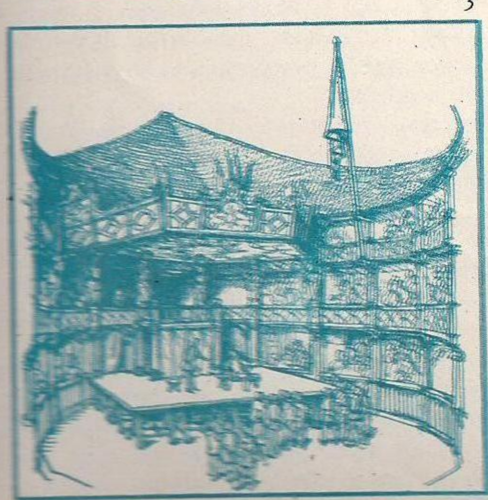
En *Sueño de una noche de verano*, Shakespeare intentó directamente el audaz *tour de force* de ensablar, el uno dentro del otro, y equilibrar entre sí, no menos de cinco tramas, y cada una totalmente distinta e independiente: la de las bodas de Teseo y Hipólita, que hace de marco; la de Oberon y Titania, en el centro, la de la doble pareja de Ermia y Demetrio y de Elena y Lisandro para entretener las nostalgias sentimentales, la de Quince y Botton y los cómicos artesanos reunidos para ensayar un drama en el bosque y la representación misma del pequeño drama y, finalmente, la "lamentable historia de Píramo y Tisbe", para entretener a aquellos dispuestos a lo farsesco. Estudiándola detenidamente, la obra es más fatua y artificial de lo que parece y la poesía es más elaborada que espontánea. Sin embargo, es indudable que con el *Sueño*, Shakespeare sale definitivamente de su fase experimental, de su noviciado. El alumno, en este punto de su carrera, pareciera no tener ya nada que aprender y, por el contrario, bastante que enseñar y, con excepcional competencia, en todos los géneros en boga. En efecto, el elemento más sorprendente y, desde el punto de vista del arte, el más amalgamado del *Sueño* es precisamente la administración de los rasgos más importantes de la trama, su corte, su ritmo, aquello que podríamos llamar su juego. En el ámbito de un marco rebuscado —las bodas de Teseo e Hipólita, los héroes míticos exquisitamente presentados en trajes isabelinos— se insertan las vicisitudes de dos parejas de amantes que se aman entrecruzadamente sin poder alcanzarse. Y como los amantes están entre los personajes menos caracterizados, podríamos distinguirlos, como en una fórmula, con las letras del alfabeto; A es amada y correspondida por B pero el padre le destina C; D, por otra parte, ama a B sin ser correspondida. Por lo tanto, A es amada por dos hombres: D por ninguno. El dramaturgo entonces sumerge su historia sin salida en el baño temporal de un mundo mágico y fabuloso. Perdidos entre las sombras de un bosque en una tentativa de fuga, los cuatro caen en las tramas urdidas por una especie de supramundo de hadas, espíritus, elfos y duendes; y, por medio de filtros mágicos, el desequilibrio de los deseos se resuelve en un admirable equilibrio de secas simetrías. El placer por el equívoco, montado primero hasta el absurdo y por lo tanto disperso y resuelto también hasta el absurdo es el mismo de *La comedia de los errores;* pero en esta obra se gozaba del equívoco por el equívoco mismo. En el *Sueño*, por el contrario, es solo parte de un mecanismo mucho más elaborado; en efecto, sirve poco más que las exigencias, diríamos, de la decoración. Lo que atrae más al espectador es la relación entre el supramundo de las hadas y el mundo de abajo, el de los hombres; no tanto el de los cuatro enamorados —casi las cifras de un teorema— como el de los artesanos: Bottom, Flute, Snug, Starveling, Quince y Snout que utilizan, también ellos, intervenciones mágicas y filtros. Bottom, por ejemplo, se encuentra imprevistamente con una cabeza de asno sobre las espaldas; y como los filtros actúan también sobre los sentimientos de aquellos nórdicos semidioses que habitan el bosque, sucede que la bellísima Titania se enamora perdidamente del borrico y tolera restregar su piel virgínea y perfumada sobre la cerdas apestadas de la bestia y mezclar sus cantos melodiosos a los rebuznos torpes de Botton metamorfoseado. Diríamos que el momento más intenso de toda la comedia es precisamente éste, porque su absurdo se basa sobre ciertos efectos estridentes que dejan un fondo amargo en la risa. El drama contiene algunos trozos de antología (como aquel famoso en el acto V, escena i) pero pensamos que en él hay más una sutil excitación que un conocimiento efectivamente maduro del alma humana, y es difícil determinar si la capacidad de persuasión proviene de la suavidad de los versos o de la argumentación. El *Sueño* presenta un solo personaje realmente vivo: Bottom, aunque algún crítico como Dowden se esfuerza por ver en Teseo la consagración poética del guerrero generoso y del hombre de acción, casi un germen de imágenes futuras, como las que darán vida a Enrique V, Faulconbridge (*Rey Juan*) u Otelo. Pero Bottom es un verdadero y cautivante personaje observado con la atención con que Shakespeare había sabido captar los rasgos de la nodriza de *Romeo y Julieta* y el de Falstaff de *Enrique IV*. Un ejemplo de la felicidad del personaje es la escena del primer acto en donde Peter Quince, improvisado jefe de los cómicos, distribuye los papeles; Bottom, que también es el actor más reputado de la compañía, no sólo quiere para sí la parte de Príamo sino que desea también la de Tisbe y, como si eso fuera poco, también al de un león y así advierte a sus compañeros que para no atemorizar a las damas espectadoras con rugidos demasiado altos, dará a su león la voz de una paloma (I, ii, 84). En cierto sentido, toda la obra debería parecer apagada en contraste con la figura sanguínea y sobresaliente de Bottom, pero es tal la pericia técnica que tal perspectiva es enmascarada con habilidad.

La trama de *Ricardo II* es simple, lineal, austera; no podría imaginarse nada más remoto de las melindrosidades del *Sueño*. El motivo fundamental repite el del *Eduardo II* de Marlowe. Ricardo es un poeta, un literato, un exquisito conocedor del arte que se ve obligado a enfrentar problemas por los que no siente ni el más mínimo interés y para los cuales, de todos modos, no estaría nunca destinado: los problemas relacionados con el gobierno y con la administración de un país que se debate en una grave crisis política y económica. Para en-


1


2


3


4

frentar todos los reveses de fortuna que se abaten sobre él con tanto ensañamiento, Ricardo no encuentra nada mejor que invocar la infalibilidad puramente abstracta que derivaría de ser el rey legítimo, ungido por el Señor, aquél que ha sido consagrado en la Iglesia con el crisma real del obispo y por lo tanto, de Dios. Una defensa extremadamente frágil, frente a los súbditos que se alzan en armas guiados por su propio primo, injustamente exilado por él, quien, después de haberlo derrotado militarmente, lo obliga a deponer la corona. La reacción de Ricardo, frente al reconocimiento de su propia derrota es distinta de la del Eduardo de Marlowe; Ricardo pierde con gran dignidad, complaciéndose en una fastuosa oratoria que es testimonio y al mismo tiempo medida de su gusto refinado de esteta:

"Daré mis joyas por un rosario, cambiaré mi palacio suntuoso por una ermita, mis ricas vestiduras por el traje de un mendigo, mis cubiletes cincelados por un plato de madera, mi cetro por el bordón de un peregrino, mis vasallos por un par de santos esculpidos y mi gran reino por una modesta tumba, una más que modesta, modestísima tumba, una oscura tumba" (III, ii, pág. 386).

"Considera, ahora, como me destruyo a mí mismo: retiro de mi cabeza este peso abrumador; de mi mano este cetro incómodo; de mi corazón este orgullo real; lavo el óleo que me ha consagrado con mis propias lágrimas; entrego mi corona con mis propias manos; anulo mi poder sagrado con mi propia lengua; aliento con mi propio hálito todos los juramentos de obediencia, abjuro toda pompa y toda majestad; abandono mis dominios, mis rentas, mis bienes; niego mis actos, mis decretos, mis estatutos: ¡Dios perdone todas las violaciones de votos hechos ante mí! ¡Dios conserve enteros los juramentos que se te prestan! Que a mí, que nada tengo, no me aflija nada, y que a ti, que has adquirido todo, te de todo contento. Que vivas largo tiempo sobre el trono de Ricardo, y que Ricardo halle pronto en la tierra un lecho tranquilo ¡Dios salve al rey Enrique, dice el desposeído Ricardo, y le envíe muchos años llenos de días de prosperidad" (IV, i, pág. 393).

Solamente los motivos de esta cita —en los cuales, por detrás de la versión se reconoce un ritmo calculado— hacen entender cómo, en este punto de su parábola, Shakespeare ya había rescatado plenamente la literatura de historias inglesas de la rigidez que la caracterizaba en la época de la tetralogía de *Enrique VI* y *Ricardo III*. Ha aprendido, no digo a desconfiar pero sí por lo menos a servirse de Holinshed —su fuente historiográfica— con un abandono parcialmente controlado. A partir de Ricardo II se observa una actitud hacia la historia que tratará cada vez más de captar un sentido detrás de los hechos brutales, de justificar los retratos con una estructura coherente.

Shylock y Falstaff

En el *Mercader de Venecia* y en las dos partes de *Enrique IV* (1594-1598) se encuentran los primeros grandes personajes de la galería shakesperiana: Shylock y Falstaff. La elegante distancia, propia de la fase lírica, es superada, y el poeta se decide a mirar la realidad sin velos, aunque ésta sea repugnante y monstruosa. Shylock y Falstaff son personajes esencialmente contradictorios en el interior mismo de su estructura moral y psicológica. Shylock es, al mismo tiempo, víctima y tirano, sacrificador y sacrificado. Es aberrante en su crueldad y tiernísimo en la expresión de su dolor al verse traicionado en los afectos más puros y naturales. Es interesante observar como Shakespeare ha sabido atribuir el máximo de crueldad justamente a aquel personaje que supo despertar en él una mayor piedad humana. Ni el Aarón, del *Tito*, ni el duque de Gloucester, ni el rey Juan y sus sicarios, ni todos los malvados de los dramas siguientes— el Claudio de *Hamlet*, el Edmundo de *Lear* y ni siquiera el mismo Iago de *Otelo*— sabrán ser despiadados como Shylock, que en el tribunal, afila su cuchillo con el que saldará el contrato del cristiano, sobre la suela de sus babuchas, más dura que una piedra, más dura aún que su mismo corazón. Y sin embargo Shylock es el único de los *villains* shakesperianos a quien el poeta supo ofrecer una justificación para tanta maldad. En efecto, Antonio, el mercader cristiano, había escupido sobre su vestido de judío y lo había llamado "perro circunciso". Dice Shylock:

"Alimentará mi venganza, si no puede servir para nada mejor. Ha arrojado el desprecio sobre mí, me ha impedido ganar medio millón; se ha reído de mis pérdidas, se ha burlado de mis ganancias, ha menospreciado mi nación, ha dificultado mis negocios, enfriado a mis amigos, exacerbado a mis enemigos; y ¿qué razón tienen para hacer todo esto? Soy un judío. ¿Es que un judío no tiene ojos? ¿Es que un judío no tiene manos, órganos, proporciones, sentidos, afectos, pasiones? ¿Es que no está nutrido de los mismos alimentos, herido por las mismas armas, sujeto a las mismas enfermedades, curvado por los mismos medios, calentado y enfriado por el mismo verano y por el mismo invierno que un cristiano? Si nos pincháis, ¿no sangramos? Si nos hacéis cosquillas, ¿no nos reímos? Si nos envenenáis, ¿no nos morimos? Y si nos ultrajáis, ¿no os vengaremos?" (III, i, pág. 1070).

Shylock está en el centro de una de las dos intrigas del *Mercader* pero no está en el centro de toda la trama. Esta tiene otro foco: Porcia, una rica y bella heredera veneciana, que se llega hasta los tribunales

disfrazada de abogado para defender la causa del pobre mercader cristiano, preso en la trampa del judío. Frente a la irreductible crueldad de Shylock y estando la ley sin embargo de parte del judío, Porcia no tiene otro medio más que invocar la clemencia.

"La propiedad de la clemencia —dice ella— es que no sea forzada; cae como la dulce lluvia del cielo sobre el llanto que está por debajo de ella; es dos veces bendita: bendice al que la concede y al que la recibe. Es lo que hay de más todopoderoso en lo que es todopoderoso; sienta mejor que la corona al monarca sobre su trono." (IV, i, pág. 1083.)

Pero, no sólo el judío no llega a enternecerse sino que no llegan a conmoverse a fondo tampoco los espectadores. La crueldad de Shylock no tiene nada de demoníaco como acontecerá después con Iago; es la progenie triste y natural de una mortificada amargura que los hombres, inconscientemente, alimentan en sus propios hermanos. Si es grande la crueldad del judío también es grande la piedad humana que sabe desatar en nosotros; la victoria alcanzada sobre él, al final, es tan poco ecuánime que Shakespeare construye en torno a ella toda una atmósfera de fábula casi para obligarnos a no creer demasiado en ella. En este equilibrar, además, los tonos de un franco realismo —como todos los que hacen tan grande y sobresaliente la figura de Shylock— con aquellos otros de fábula de Oriente, propios de Porcia y de su pequeña corte, Shakespeare intentó un experimento para renovar la fórmula de la comedia; sin embargo, no es fácil decidir hasta qué punto lo ha logrado. Si la comedia es Menandro, Molière, Beaumarchais, Congreve y Sheridan, si ella se funda principalmente sobre la concepción de una determinada sociedad, de la cual nos ofrece la fisonomía y al mismo tiempo la fórmula, no se ve de qué modo pueden llamarse comedias aquellos dramas de Shakespeare que sin embargo, se conocen con este nombre. La comedia exige, más que otra obra de arte, un temple de moralista. Y Shakespeare debe su grandeza al hecho de que ignora todo compromiso ético. Cuando se cierran las páginas del *Mercader* o se regresa a casa después de haber presenciado su representación no se llega nunca a decidir a quien apoyar, si a Shylock o a Antonio; la crueldad del primero, parece demasiado justificada, la dulzura del otro, demasiado sospechosa.

Del mismo modo, Falstaff, que no se arredra ante ninguna acción, por más baja y vil que sea, es siempre perdonado por caridad de corazón ya sea por su candor como por su invitante simpatía humana. Olvidado en él todo sentido moral hay un desprecio, implícito a su índole, por toda solución virtuosa y una atracción irresistible hacia todo tipo de vicio, desde los más inocentes, como los de la carne hasta los más turbios como los de la mentira, el robo a los oprimidos, la deslealtad; pero sólo se trata de un muchacho tristemente envejecido, en el que cada acto es necesariamente restituído a su surgimiento de la pureza de un impulso originario sin escorias de malicia. Dos personajes, Shylock y Falstaff, al mismo tiempo cómicos y trágicos, es decir profundamente partícipes de la realidad total porque no niegan sus culpas, sus imprevistos y sobre todo, sus contradicciones. Los personajes de Shakespeare, hasta que estos dos ingresaron en su repertorio, eran resueltos artificialmente: la tiranía sin salvación de Ricardo III, el humor fantástico de Mercurio en *Romeo y Julieta*, la observación del carácter de tipo realista en la nodriza de Julieta y en Bottom (*Sueño*). Pero en el momento de intuir Shylock y Falstaff, Shakespeare descubre que las leyes del teatro sostenidas por él hasta entonces ya no bastan para contener una representación de la realidad total porque tienden a repetir cabalmente formas armoniosas resueltas según una arquitectura predispuesta que no tiene confrontación en la vida. La operación de encontrar un digno transfondo para la gesta de Shylock y Falstaff se logra mejor en el segundo caso que en el primero. Para Shylock, Shakespeare se confiaba a una fábula un poco irreal y excesivamente ornamentada, al modo de la del *Sueño;* pero para Falstaff llega a evocar un período de historia nacional de equívocas y fatigosas guerras civiles, sin soplo de epopeya que, casi relegándolo, logra hacer sentir más urgente la profunda verdad del personaje, núcleo de vida independiente.

En efecto, Falstaff debió plantear, inmediatamente después de aparecer en la fantasía de Shakespeare, el problema de su contexto. Era inconcebible todo un drama para él, no sólo por las razones ya dichas sino también porque el inmenso caballero hubiera terminado por abrumarlo —Falstaff, como el vino viejo, se toma a pequeños sorbos, no de un solo trago, ya que, para gustarlo mejor, el vino viejo debe intercalarse con comidas predispuestas al efecto— y, sobre todo, porque siempre se movería mejor como espectador y comentador de los sucesos que como actor de los mismos (y prueba de ello es el fracaso, al menos en el plano artístico sino en el del oficio teatral de su retorno en las *Alegres comadres*).

Por otra parte, Falstaff no hubiera sabido interesarse y obrar sobre un ambiente exótico y artificial como el de *Penas de amor perdidas* y el del *Sueño* o en la atmósfera enrojecida de sangrientos horrores del *Tito* o de *Ricardo III* o de *Romeo y Julieta;* para Falstaff era necesaria una verdadera mesa, una verdadera hostería, un calle verdadera en una ciudad verdadera en la que fuese posible comportarse concretamente, en carne y hueso, es decir, Londres, el barrio de Eastcheap, bajo la insignia de la cabeza de jabalí. Y posiblemente, en un período en el que no se desenvolviesen acontecimientos demasiado importantes. No puede decirse, precisamente, que el reino de Enrique IV contase con años particularmente pacíficos, pero las riñas, si las podemos llamar así, eran casi todas internas. Y, como era de prever, antes de que el heredero Enrique V atravesara el canal de la Mancha para llevar el ejército a Francia con la esperanza de Azincourt, sir John murió aterido en su camastro.

Para que la secreta fascinación de Falstaff pudiera sentirse en todos sus matices, era necesario procurarle como marco un pequeño mundo en el que se diese un poco de lugar a los personajes y a los cuales fuese, como ellos con respecto a él, extraño e indiferente. De otra manera, no se hubiese podido gustar el sabor de lo cotidiano, tan esencial para hacer resonar con su eco justo la voz del viejo pecador.

Enrique IV es el único drama histórico de Shakespeare del que no se podría contar la trama esencial con más que una docena de palabras; realmente carece de una trama propiamente dicha, de un planteamiento, un desarrollo y una conclusión. Los personajes, en vez de ser sorprendidos en los momentos cruciales de un acontecimiento predispuesto —como sucede con los de *Ricardo II* y *Ricardo III*, para mantenernos dentro del ámbito de las historias inglesas— son sorprendidos en sus posiciones cotidianas: el rey incapaz de conciliar el sueño en las pálidas horas del alba, ejemplifica una condición que es la de siempre; los mismos reproches que hace al hijo y las mismas promesas que con éste se compromete a cambiar de vida, no sorprenden a los dos personajes en un determinado momento único e irrepetible sino sólo en uno que pertenece a una larga y monótona serie de momentos iguales, que van signando cansadamente los estadios de una lenta metamorfosis. Y en razón de esta metamorfosis, nos daremos cuenta de que las ocasiones para los reproches se harán siempre menos frecuentes o, al menos, menos justificadas. A Lord Justice de la Corte Suprema, lo encontramos por pura casualidad, en la calle, y es allí donde revela mejor su carácter. La broma de Hal y Poins en la hostería, a espaldas del pobre camarero Francis no es más que una elegida también por casualidad, en una larga cadena de bromas cuya naturaleza se adivina a través de un solo ejemplo. La bestial virilidad, la sana jovialidad de Hotspur, intolerante para con los mimos de los adolescentes acicalados —véase el admirable trozo del comienzo de la tercera escena del primer acto— así como con las ternezas de la mujer —véase, más adelante, la tercera escena del segundo acto—, nos pintan al vivo un carácter y un temperamento;

no nos muestran al personaje mientras actúa, sino que lo sorprendemos en el medio de su humor cotidiano. La única vez que Harry "Hotspur" consiente en mostrarse en acción, apenas tenemos tiempo de darnos cuenta cuando ya lo vemos abatido como Harry Plantagenet; de modo que su acción termina precisamente donde comienza. Se notará que algunas de las más bellas escenas de la segunda parte, las que Shakespeare dedica a los dos Jueces de provincia, Silence y Shallow, se distinguen por el hecho de que en ellas, deliberadamente, *no sucede nada;* el único hecho, la única acción, consiste en la *presencia* en escena de aquellas figuras extraordinarias. Ellas *no actúan* sino que simplemente *son* como Beatriz y Benedick en *Mucho ruido y pocas nueces,* una comedia del mismo período. Esta estaticidad de la acción, donde los golpes de escena se dan —como en nuestra vida— sólo cuando están realmente maduros y al acaso y no para venir al encuentro de las leyes de un determinado ritmo compositivo, constituye la nueva dimensión de este drama. El tiempo de *Enrique IV,* en otras palabras, tiende a deshacerse de todo aquello que habitualmente tiene de artificial el tiempo dramático. Un descubrimiento revolucionario que no puede dejar de tenerse en cuenta hoy.

Tómese, por ejemplo, para entender mejor la naturaleza de este tiempo, una de las mayores tragedias de Shakespeare compuesta aproximadamente siete años más tarde, *Otelo.* En ella se adoptará un procedimiento contrario; los efectos dramáticos más sorprendentes son obtenidos gracias a la construcción artificial de un tiempo absolutamente arbitrario e irreal, únicamente el que sirve a la lógica de la acción. En *Enrique IV,* por el contrario, el tiempo ignora cualquier artificio predispuesto y fluye modelándose sobre el ritmo lento pero constante, imprevisible e irreductible, del tiempo real, del tiempo cotidiano. La posibilidad de percibir de modo tan neto el carácter de las fisonomías está dado, en primer lugar, por el hecho de que ellas siguen dócilmente las condiciones de aquel tiempo. Y es precisamente esta humilde realidad y atendibilidad del tiempo lo que hace más doliente y desconcertante los únicos y verdaderos golpes de escena que Shakespeare ha colocado para concluir las dos partes de este drama.

Dos golpes de escena que son tales justamente porque, como aquellos que se dan en la vida cotidiana, no puede decirse que fueran imprevisibles. Nadie hubiera esperado ver abatir al generoso Hotspur por el ambiguo Hal. Nadie hubiera esperado ver licenciar a Falstaff, brutalmente, sobre los dos pies, justamente cuando el joven príncipe, su aliado hasta entonces, sería finalmente libre para responder solamente a sí mismo por sus propios actos, y sin embargo nos damos perfecta cuenta de que ha sido un temerario optimismo. Y como advertimos que sucede todo lo contrario de lo que se hubiera esperado, y los hechos se muestran irreparables, llegamos a reconocer, en el fondo, que los hechos que rechazábamos son más razonables y más lógicos que los que deseábamos. Quedamos con una punta de amargura pero sentimos que debía ser así, que así sucede siempre; no se trata pues, de una purificación sino de un tranquilo y melancólico reconocimiento de las leyes de la vida, su necesidad, su tristeza, su implícito sabor de desilusión, y sobre todo, la irreductible necesidad de aceptarlas. La emoción que suscita en el espectador es diferente de la que le despierta, por ejemplo, el proceso de Shylock, el pañuelo de Desdémona (*Otelo*) o la inhumana crueldad de Regan y Goneril (*Lear*). Es una emoción más aplacada y tranquila, pero en la cual hay espacio para meditar, quizá más a fondo, sobre la triste fatalidad cotidiana de la vida humana.

Bruto y Hamlet

Falstaff intervendrá también en una obra que continúa la historia de *Enrique IV,* es decir *Enrique V* (1599) en la cual el príncipe de Gales, ya íntimo compañero de jolgorio y de vicio del viejo caballero, olvida sus despojos marchitos para dedicarse a una rimbombante gesta militar más allá de la Mancha. En aquel drama, Falstaff, que no aparece nunca en escena, muere de dolor por el abandono, entre los brazos de la tabernera Mrs. Quickle "como un niño apenas bautizado". Dado el extraordinario éxito que tuvo este personaje entre el público, Shakespeare fue inducido a resucitarlo, como protagonista de una farsa: *Las alegres comadres de Windsor* (1601). Pero la operación no tuvo éxito, los dos personajes tienen en común solamente el nombre.

Con la epopeya militar de Enrique V concluye la búsqueda de Shakespeare en las causas de la historia nacional, realizada sobre todo siguiendo las crónicas de Rapahel Holinshed. La lectura de Plutarco, en la prestigiosa traducción isabelina de sir Thomas North, traslada el interés de Shakespeare de las minucias —casi de chisme— de la crónica nacional al componente psicológico de los grandes personajes de la historia romana. En *Julio César* (1599-1600) obra de severa concisión y cerrada moralidad política, se analiza con singular capacidad y penetración la generosa ansia de libertad del protagonista, Bruto, la ignominia patética de las maniobras políticas de Casio, el astuto maquiavelismo de Marco Antonio.

Dominando la pasión política, la obra resulta de una cierta frialdad, pero testimonia el nuevo concepto de la historia de Shakespeare. No más carrousel de aventuras, sino espejo de la experiencia cotidiana; no más liturgia, sino oposición o aceptación del destino, estadio por otra parte ya intuido en el momento de colocar en un contexto histórico al personaje de Falstaff.

En la época de composición de *Julio César,* por lo que sabemos, faltaban pocos meses para la clausura del siglo y el mundo comenzaba a cambiar en torno a Shakespeare y sus contemporáneos. Con el viejo siglo se iban también una concepción de la vida y del destino humano que era paulatinamente sustituida por otra. La crítica a la época barroca, y en especial, la crítica a Shakespeare ha asimilado y en buena medida hecho depender este cambio de la revolución que venía operándose en el pensamiento científico. Por otra parte, tampoco debe maravillarnos que la visión del mundo o del hombre cambiase con el desarrollo de las doctrinas, aunque sean solamente las astronómicas. Esto es cuestión de todos los tiempos. Durante todo el siglo XVI las teorías copernicanas encontraron resistencia, y la misma tentativa de Tycho Brahe de proponer un compromiso —reconociendo que los planetas giraban en torno al sol pero que el sol mismo y la luna giraban en torno a la tierra—, muestra con cuanto furor se la refutaba. La plena validez de la teoría heliocéntrica pudo, no tanto demostrarse como ser aceptada solamente en los primeros decenios del siglo XVII y hasta Galileo debió abjurarla a pesar de que ya operase en las conciencias. La tierra, ahora ya no más en el centro del universo, sino relegada a un borde suyo, ponía en discusión la imagen de aquel hombre admirablemente íntegro y proporcionado que, heredada del mundo clásico, había alimentado el pensamiento occidental hasta los márgenes extremos del Renacimiento.

La nueva fase crítica de la poesía de Shakespeare llega justamente en el momento en el que la fricción entre la vieja y la nueva concepción parece actuar más a fondo en las conciencias aunque la turbación que se derivó como consecuencia de ella tuvo el aire de protegerse, de amamantarse en el ámbito de la duda. Sin embargo, no se trataba de una duda sino de una certeza perturbadora y la duda debió actuar tanto más profundo cuanto más se sintió combatida. Atisbos de tal revolución se habían sentido aflorar aquí y allá, en toda la obra que Shakespeare, al comienzo del nuevo siglo, había ya escrito y hecho representar; nunca, sin embargo, de modo tan manifiesto como en *Julio César.* En esta obra la misma sagrada institución de la idea imperial, del derecho y le la integridad de una sociedad bien organizada, es violada a la fuerza. La concepción histórica que había dictado la concepción de la *Comedia* dantesca, había condenado para siempre al rebelde Bruto a ser machucado por Lucifer junto con Casio y Judas Iscariote, y apenas le había concedido permanecer desdeñoso y mudo ("*vedi come si storce! e*

1. Escena de Las alegres comadres de Windsor, *en un cuadro de Füsli, Zurich, Kunsthalle* (Arborio Mella).

En las páginas 94, 95:

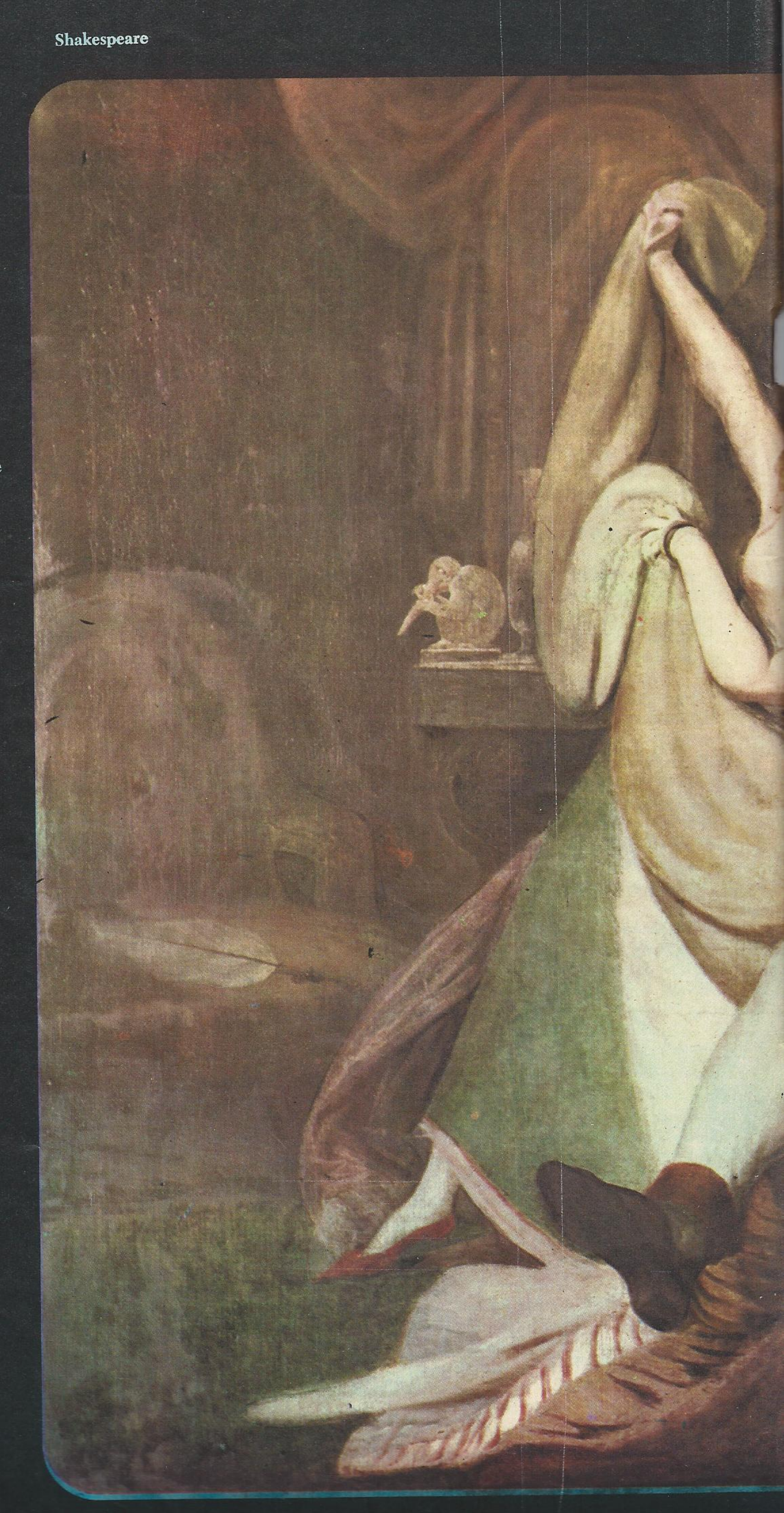
1. Escenario en el patio de una posada, hacia 1565.

2, 3. Escenario de un anfiteatro, entre 1570 y 1590.

4. El Hope Theatre, *1614.*

5. Reconstrucción de un teatro hacia 1595, basado en el diseño de Swan.

6. El Fortune Theatre, *1600. Reconstrucción de C. W. Hodges,* The Globe restored, *Londres, 1935.*





non ta motto" *Infierno*, XXXIV, 66) para subrayar al menos la energía vital de su obstinación de revolucionario; era siempre el gesto de un condenado. Shakespeare invierte la relación. Bruto ya no es un traidor y tampoco un revolucionario o un rebelde. Es, directamente, el apóstol de una idea mesiánica; la idea de la libertad. Y la parte del traidor es asumida por Julio César que ha intentado sofocar y envilecer esta idea. El tema de la nueva tragedia shakesperiana es individualizado así, en la falacia y precariedad de aquel orden constituido, de aquel orden imperial del cual César era el símbolo; pero, para que esta disgregación del orden antiguo —este nuevo gran tema—, pudiese asumir una significación trágica, para que pudiese insertarse eficazmente en la conciencia de los contemporáneos, era preciso que tal disgregación permaneciera, dentro de ciertos límites, como una condición permanente del espíritu. Si se hubiese podido pensar en corrègir de algún modo aquella ruina de los mundos, si se hubiese podido ver un límite a aquella revisión de valores y, finalmente, si se hubiese podido encontrar un expediente para resolver la crisis, para poner en orden los tiempos y las conciencias, el tema hubiera debido cambiar su foco y en vez de trágico se hubiera vuelto cómico; se entiende cómico en el sentido en que Dante utilizaba el término llamando *Comedia* a aquello que era el resultado no sólo de una realización estilística más sencilla sino sobre todo, la imagen de un mundo resuelto, de un mundo terrenal y finito es decir, cerrado y subordinado a un mundo ultraterreno y eterno. Pero en este punto de su búsqueda, la identidad en el reino terrestre y el ultraterrestre que debía reconocerse, en gran medida, como fundamento de obras tales como *Ricardo II* y hasta *El mercader de Venecia* no tiene ya para Shakespeare ningún significado honesto. El hombre parece imprevistamente abandonado solamente a su destino terrestre y la exigencia de entenderlo y aun sólo de vivirlo, supera tanto a las otras que a cualquier forma de existencia, más allá de aquel destino se la pierde en el camino. Por muchos aspectos puede decirse que el tema trágico de esta nueva fase de la actividad de Shakespeare consiste en la soledad en la cual se sorprende al hombre después de haberse visto obligado a renunciar al orden antiguo. Soledad, abandono del hombre, confusión, renuncia y, consecuente y necesariamente, una laboriosa búsqueda interior para reconstruir un dique y una defensa y reunir al mismo tiempo, los fragmentos, los pedazos de la propia ruina. No precisamente abandono ni renuncia a Dios. Se diría más bien que la nueva exigencia de conocerse postula un sentimiento si no más confiado, más profundo que el anterior; ya no una forma externa y algo velada sino la impronta de Dios, forma interior y urgente. La responsabilidad del propio destino, es confiada solamente al hombre al cual Dios restituye uno de sus atributos más preciosos, la libertad. "El error, dirá Casio al Bruto de Shakespeare, no está en nuestra buena estrella, sino en nosotros mismos".

Decir que el tema de *Julio César* es el libre arbitrio sería generalizar más allá de lo lícito; por cierto la obra podía también representarse como una "anatomía de la responsabilidad". Para responder en pleno a la responsabilidad de la propia libre naturaleza, Bruto arma la mano contra la imagen del dios falaz —históricamente anacrónico— que corre el riesgo de sustituir a la del eterno Dios de caridad y amor, de justicia y libertad que se alimenta en un corazón noble y generoso. El dios falaz, el traidor, es César, y cuando Bruto ha reconocido su naturaleza ya no puede dudar en golpear. La tragedia comienza precisamente en este punto; porque si la muerte de César resuelve el problema, diríamos personal de Bruto, no resuelve todos los otros de libertad y justicia que también se habían planteado. Se diría que el gesto inmanente había cambiado el cuerpo y el espíritu del apóstol hasta casi hacerle perder el sentido. La soledad y el abandono que vienen apremiando de cerca, le componen y deshacen antiguos fantasmas —como a Felipe, el del mismo César— en los cuales se ha extraviado y enturbiado la claridad que había alimentado su sueño de libertad. Al final de la tragedia, Bruto se encuentra en la misma situación de extravío en la que se había sorprendido al comienzo. El intervalo apenas ha servido para darle una imagen y permitirle un gesto de feroz heroísmo; no para resolverla. Un orden puramente ficticio y externo es logrado —en el fluir ininterrumpido de las cosas— por Marco Antonio, que en la tragedia, quitando acá y allá los ardores más mordaces, se adapta sin embargo, a la parte del *villain* maquiavélico.

A este mismo período —que puede extenderse a los dos últimos años del siglo— se adscriben tres comedias —las últimas que ejemplificarán el género en toda su resuelta densidad y regularidad— es decir, *Mucho ruido y pocas nueces, Como gustéis* y *La noche de epifanía* (1598-1602). El artificio del *Sueño* y del *Mercader* es equilibrado y fundido en la visión más indulgente y variada de una humanidad a la que a menudo abruma la pena por la pasión insaciada. Y ésta recibe una delicadísima expresión en una serie de canciones moduladas por un instrumento muy eficaz a los efectos de los matices más sutiles. Están entre los textos mayores de la lírica inglesa y es posible que estuvieran acompañados también de la composición de sonetos más intensos.

Las tres comedias se distinguen de la que las precede cronológicamente. *El mercader*, así como de la que las sigue, las *Alegres comadres.* Mientras estas últimas comedias, entre las más perfectas por corte y medida y facultad de cautivar al auditorio, se fundan en la fuerza de algunos retratos (Shylock, Porcia), o el irresistible juego farsesco, armados ambos sobre el modelo de algunos de los mejores contextos que ilustrasen la escena isabelina, las tres comedias a que nos referimos, apuntan sobre todo a la atmósfera y las soluciones líricas desdeñando el contexto (*Como gustéis*) o utilizándolo casi como un pretexto (*Mucho ruido y pocas nueves*) unido a una nota irónica.

Tampoco faltan en este grupo, personajes singulares como Beatriz y Benedick, Malvolio y Viola, Jacques y Touchstone, pero su carácter principal radica en una especie de evasividad casi para proteger púdicamente su vida interior, confesada sólo a medias; y por eso, tanto más reales a causa de la presencia claroscura de Shylock.

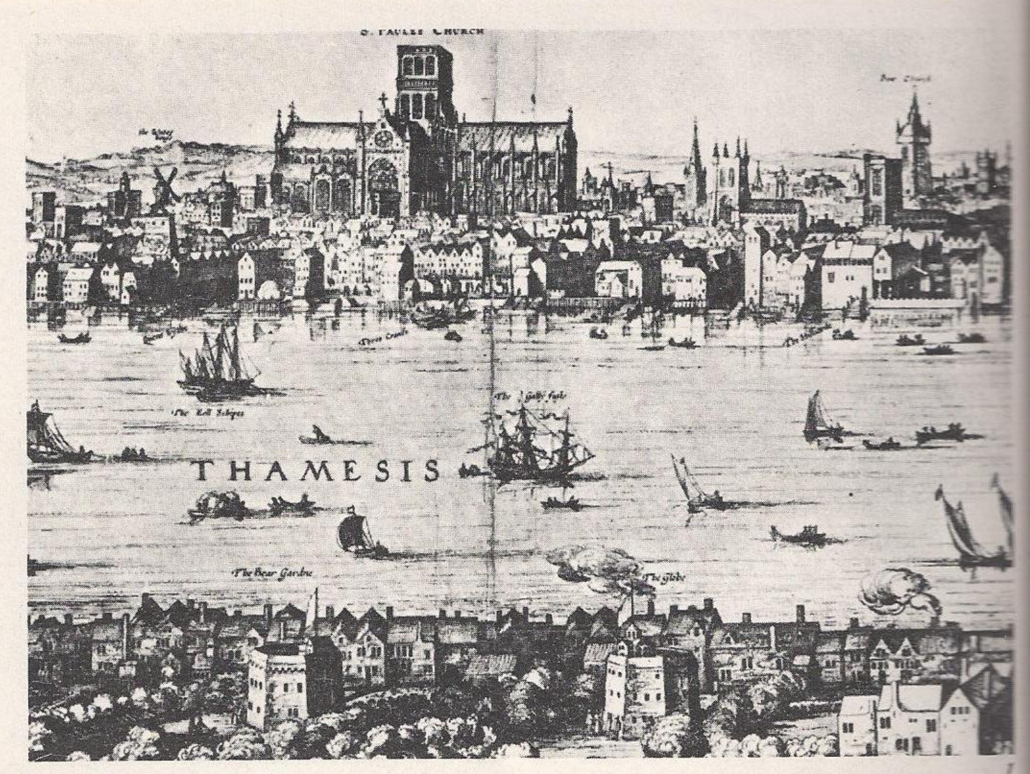
El arquetipo de estas comedias es *Penas de amor perdidas*, y no debe asombrar que ella se nos aventure con tanto coraje y con tanto desprejuicio en los paraísos de la psicología. Advirtiendo, sin embargo, que en la nueva triada, mucho más consciente, se nos libera poco a poco de todo lo artificial que persistía en el juego.

Y si se intenta —empresa siempre dificilísima con Shakespeare definir la categoría literaria de estas obras, se cae inevitablemente en la de "comedias líricas". En efecto, la parte más mordaz de la comedia tiende a disolverse en un canto dulce y comedido. *Como gustéis*, es quizás, aquella en la que se dicen las palabras más fuertes, en la que el destino del hombre es reconocido por ojos más despiadados; sin embargo, el modo en que se realiza la búsqueda es muy incierto. Apoyado en un árbol, el "melancólico" Jacques, un personaje extraño a la trama propiamente dicha pero que es como los *songs*, el que mejor fija y subraya sus colores, resume así aquel frágil destino:

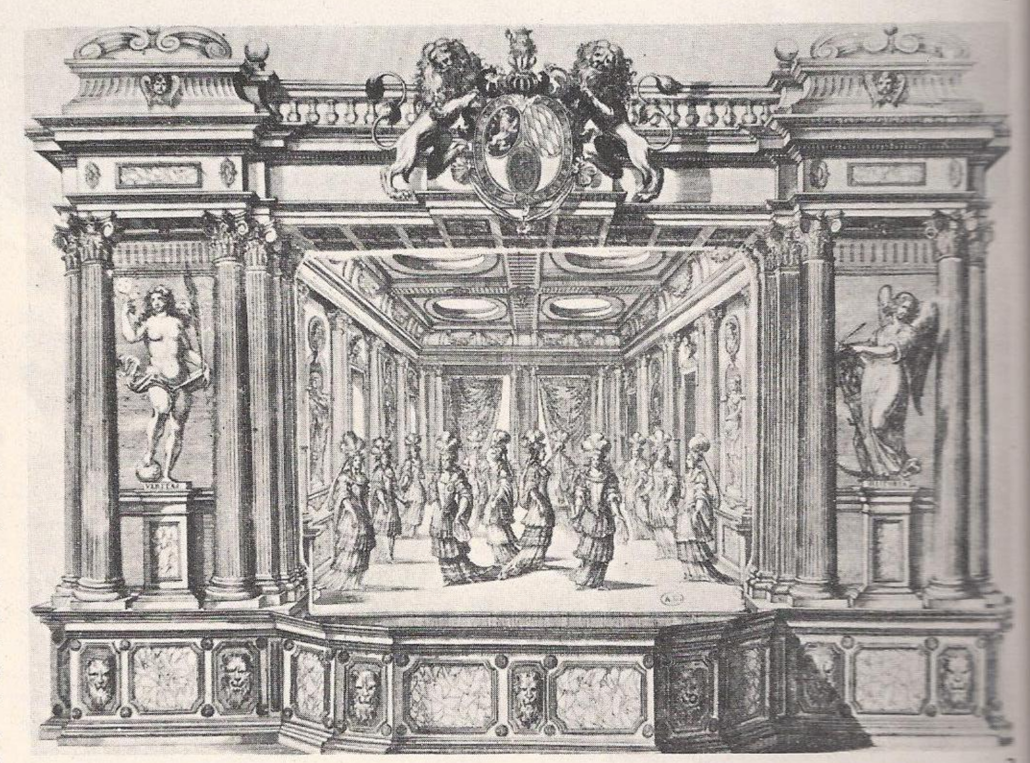
"El mundo entero es un teatro y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes. Tienen sus entradas y salidas y un hombre en su tiempo representa muchos papeles, y sus actos son siete edades. Primero, es el niño que da vagidos y babea en los brazos de la nodriza; luego, es el escolar lloricón, con su mochila y su reluciente cara de aurora que, como un caracol, se arrastra de mala gana a la escuela. En seguida es el enamorado, suspirando como un horno, con una balada doliente compuesta a las rejas de su adorada. Después es un soldado, aferrado de extraños juramentos y barbado como un

leopardo, celoso de su honor, pronto y atrevido en la querella, buscando la burbuja de aire de la reputación hasta en la boca de los cañones. Más tarde es el juez con su hermoso vientre redondo, relleno de un buen capón, los ojos severos y la barba de corte cuidado, lleno de graves dichos y de lugares comunes. Y así representa su papel. La sexta edad nos lo transforma en el personaje del enjuto y embaucado Pantaleón, con sus anteojos sobre la nariz y su bolsa al lado. Las calzas de su juventud, que ha conservdo cuidadosamente, serían demasiado anchas para su magra figura y su fuerte voz viril convertida de nuevo en atiplada de niño, emite ahora sonidos de caramillo y de silbato. En fin, la última escena de todas, la que termina esta extraña historia llena de acontecimientos, es la segunda infancia y el total olvido, sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada. (Acto II, escena vii, pág. 1216.)

Y también en este periodo madura el más complejo entre los grandes retratos viriles idolatrados por Shakespeare como por una morbosa adhesión o por identificación autobiográfica, justamente por su aspecto corpulento y, al mismo tiempo por su elusividad. Hamlet, protagonista de una tragedia que debe colocarse en el primer año del siglo. A lo largo de la historia de su fortuna, enorme y riquísima, la obra se ha prestado a numerosas interpretaciones, aún contradictorias, que testimoniarían su vitalidad. La última y más afortunada debió utilizar claves freudianas; la pena del príncipe danés consistiría sobre todo en la dificultad de identificarse con el padre y en ver cumplidas paso a paso y por lo tanto arrasadas por el padrastro aquellas acciones, en especial de naturaleza erótica, que hubiera querido realizar con la madre. De ahí su incapacidad para acoger el amor de Ofelia. Pero ésta sería sólo uno de las tantas posibles descripciones de un cuadro psicológico, por otra parte inestable; la tragedia procede además a la representación de una relación moral entre el hombre y la nueva sociedad que el pensamiento científico le ofrece como una alternativa desesperada. En el universo copernicano que testimonia la búsqueda de Hamlet, el hombre ya no es más medida del conocimiento de sí mismo; su integridad, que es ya condición del hombre del Renacimiento, está rajada por una fractura irremediable y su equilibrio trastrocado para siempre. La tragedia sería así la expresión más acabada de la revolución barroca. Todo esto naturalmente, dice sólo en parte y en rápidas alusiones lo que la obra significa, y una de sus características reconocida por todos consiste precisamente en presentarse cada vez, según perspectivas diversas y enriquecidas, al lector y al espectador que crecen junto y gracias a ella.



1


2

1. *Bankside, de la vista de Londres de Visscher, 1616. Londres, British Museum* (Zennaro).

2. *Representación de una comedia de Shakespeare. Estampa del siglo XVII. París Bibliot. des Arts Décoratifs* (Ségalat).

En las páginas siguientes:

1. *La factoría de Anne Hathaway en su aspecto actual* (Mairani).

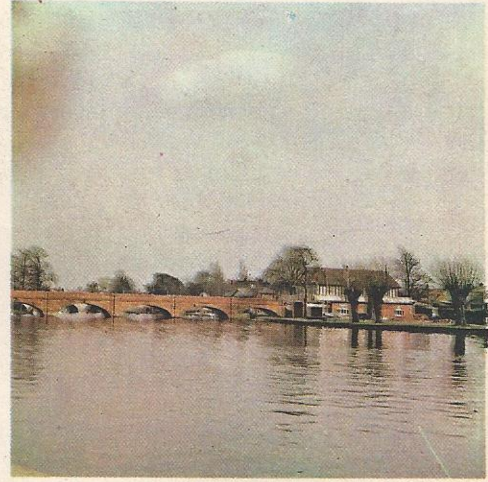
2. *Stratford-on-Avon: antiguo puente sobre el Avon* (Mairani).

3. *Plato de mayólica del siglo XVII, Londres, Museo de Londres* (Tomsich).

4. *La conferencia de Somerset House, en agosto de 1604, por la paz entre Inglaterra y España. Greenwich, National Maritime Museum* (Tomsich).



1



2



3

Se ha advertido cómo el tema del trastrocamiento de los valores, poderosamente figurado en *Julio César,* fermentará en las obras compuestas hacia el final del siglo; por otra parte, debe recordarse que algunas como *Noche de epifanía*, fueron compuestas cuando la crisis ya estaba actuando, quizá después de *Julio César.* La naturaleza de la crisis era tal que se alimentaba con otros factores, además de la nueva orientación del pensamiento. Factores, además de los generales, locales y hasta íntimos. Parece que Shakespeare se dispone a la nueva búsqueda, entre otras cosas, por una especie de náusea ante la misma situación social en la que se hallaba y que, al no poder comprometerse, en las comedias, en el retrato de una sociedad determinada quizá también porque la sociedad isabelina, tan sólidamente organizada y consolidada no lo ayudaba, se haya replegado sobre el retrato de un hombre eterno sorprendido en el momento crucial de su experiencia: el hombre a punto de alcanzar el secreto de la madurez y que lo descubre entre sus manos, tan frágil e insignificante. Las comedias más maduras y amargas de Shakespeare, todas de estos mismos años, no habían hecho sino replantear, aún en su aparente optimismo, el esquema de retrato de este hombre desilusionado y agotado: Benedick, Jacques y el duque Orsino así como también Touchstone y Feste, los *clown* de las dos últimas, se despiden del público con una mueca en los labios que deja entrever un acomodamiento de compromiso a la propia sociedad pero no ciertamente una pacificación.

A ésta querrá llegar Shakespeare más tarde en los romances, es decir, en los melodramas romancescos de sus últimos años, y sobre todo en *La tempestad;* también allí con generosa confianza, pero quizá no con tanta verosimilitud. "Ripeness is all!" ("¡La madurez es todo!") dirá un personaje de *Lear;* y cuando un hombre llega a ella, no hay realmente para él nada más qué hacer o qué esperar en este mundo y si la madurez consiste en una conciencia viva y actuante de sí mismo, debe también siempre acompañar a una desilusión. El momento determinante de este descubrimiento, en Shakespeare es preparado y, al mismo tiempo, retrasado por las comedias líricas y sellado por *Julio César* y después por *Hamlet.* Pero sobre todo, es preciso notar que coincide también materialmente con el pasaje, no sólo de un siglo a otro —y quizás nunca, en la historia de la poesía, la separación de un siglo y otro se ha sentido tanto como entonces, en Inglaterra— sino de un ambiente cultural a otro y, como es natural, en posición crítica hacia el precedente. Sería oportuno anotar los caracteres de estos dos ambientes o mentalidades que, tomando su nombre de los soberanos ingleses que ocuparon el trono en esa época, se llamaron isabelino y jacobino.

El pasaje de uno a otro ambiente en Inglaterra, en palabras muy simples, sería el de un Renacimiento, todavía saturado de espíritu medieval, al Barroco; pero es preciso advertir que en aquel país el Renacimiento maduró tarde, al margen, como se ha dicho, de una Europa ya barroca y sobre todo es necesario tener en cuenta que tal pasaje se produjo con un ritmo extremadamente rápido casi convulsivo, con respecto al ritmo normal en que se desarrollan el gusto y los estilos; y es extremadamente significativo el hecho de que se haya podido desarrollar totalmente, o quizá sería mejor decir quemar, en los breves veinte años que abarcó la actividad de Shakespeare.

La diferencia entre el gusto isabelino y el jacobino puede asimilarse también a la diferencia entre un estudio de excesivo optimismo y otro de un pesimismo demasiado imprevisto, hasta excesivo: la despreocupada alegría de la corte de Isabel por una parte, y la tristeza y la hosquedad de la de Jacobo I, por la otra. Pero la diferencia principal entre el arte barroco y el arte del bastardo y retardado renacimiento inglés radica en el hecho de que aquél llegaba a ver y a sorprender los



4

momentos fugaces de una naturaleza en perpetuo cambio, en actitud de toma de conciencia y profundización de sí misma, mientras ésta postulaba una naturaleza siempre idéntica. Típicamente isabelino por su tenaz ligazón a esta sólida y firme imagen de la naturaleza es, por ejemplo, el mundo de Spenser, el lúcido trabajo de sus versos en el poema de la *Faerie Queene*, expresión de su mirada serena y penetrante, así como también eran isabelinas las volutas elaboradas, o la generosa defensa de la poesía como momento heroico del espíritu en sir Philip Sidney. Típicamente jacobina, por el contrario, será la concisión, despedazada hasta tornarse oscura y por lo tanto ingrata, de la poesía de Donne, la prosa aforística y escéptica de Bacon, la comedia amargamente satírica de Ben Jonson. Sin embargo, quizá solamente Shakespeare logrará completar en sí la parábola esencial del pasaje entre estas dos posiciones. Isabelino era el mundo un poco melindroso de *Penas de amor perdidas*. Los elaborados esquemas arquitectónicos del *Sueño*, los excesos patrioteros —el *jingoism*— de las historias inglesas; en cambio Shakespeare se sentirá jacobino al afrontar, en el retrato individual, un alcance más amplio y por lo tanto más fugaz y más ambiguo. El mundo que se mueve en torno a Falstaff es todavía un mundo sólido, que disfruta de las últimas ocasiones ofrecidas por una vieja estructura aceptada. Una sociedad que, si bien por poco tiempo, todavía rige. Y en efecto, en *Enrique V* vemos ya los últimos resplandores de su triunfo. Pero Falstaff muere, precisamente, en aquel drama, y éste concluye con un soneto en el que el poeta, después de haber acompañado a la cámara nupcial al rey y a la princesa —*Enrique V*, por muchos aspectos, termina en comedia al modo de una fábula oriental o de una gesta caballeresca de torneo, resuelta por el caballero que desposa a su dama, conquistada fatigosamente a golpe de lanza— se apresura a advertir al público que la felicidad de los esposos tuvo corta duración, que el siguiente reinado de Enrique V trajo estragos y discordia al seno del país y que el orden fue trastrocado. Shakespeare ya no tenía necesidad de poner en escena aquel desorden, porque éste ya había reclamado, si bien con un espíritu totalmente diverso, sus imágenes juveniles de poeta dramático en las tres partes de *Enrique VI*. Pero el desorden al que querrá dirigir la mente y el canto al final del siglo no será el de las luchas civiles de su propio país, o mejor, esto tendrá para él un valor totalmente simbólico: Shakespeare reparará en efecto en un desorden no sólo externo, sino sobre todo interno del protagonista de la historia que él había narrado, en aquel hombre que había estado siempre en el centro de sus afectos y de sus cuidados. Hamlet nace en el mismo momento en que Shakespeare intuye la naturaleza y el alcance de este desorden, y en especial, su importancia interior. En el mismo momento en que el poeta se despoja de su variado ropaje isabelino y descubre su desnudez, su fría y desengranada desolación jacobina. Se podría decir que hasta aquí ha sido fácil hablar de Shakespeare; el Shakespeare isabelino es un Shakespeare doméstico y dócil, transparente y cristalino: su voz tiene un timbre alegre y claro. El Shakespeare de quien se ha hablado hasta aquí es uno de esos poetas como Ariosto, con los cuales se puede habitar sin peligro de aburrirse o extraviarse, porque a cada minuto, cuando se lo desee, se puede encontrar el hilo de la historia que vive o narra.

Pero al comienzo del nuevo siglo, el poeta de *Hamlet* muestra un rostro diverso, y no sabemos —y a menudo no podemos— leer en él con la misma seguridad de antes. El Shakespeare isabelino nos había entretenido con una historia que se desarrollaba alrededor suyo y en los momentos de mayor confidencia, hasta había consentido hablar de sí mismo en el centro de la historia; pero el Shakespeare jacobino se empeñará en un argumento infinitamente más ardiente y difícil que los

otros. Ya no querrá hablarnos de sí ni de sus personajes, sino de nosotros mismos. Puede decirse, usando una paradoja, que a comienzos del siglo XVII el protagonista de los dramas de Shakespeare ya no es un personaje inventado por él o él mismo sino por el contrario, el lector y, naturalmente, el espectador del teatro. El drama más difícil de entender a fondo es Hamlet justamente por esta razón: desde el momento que el protagonista es siempre diverso, lo son también sus lectores. Y, por otra parte, igualmente nosotros, cada vez que nos disponemos a recorrer nuevamente la parábola de Hamlet somos diversos. Nuestro yo de hoy, no es el de ayer como tampoco es el de mañana. Y de este modo Hamlet narra siempre una historia distinta, nuestra historia, sorprendidos en el momento en que lo leemos, siempre distintos. Con esto no quiere decirse que Hamlet sea la mayor experiencia de arte de Shakespeare. Todo lo contrario. Hay quienes sostienen —T.S. Eliot, por ejemplo— y no sin buenas razones, que Hamlet es un drama inacabado. Y no hay duda que en *Lear*, *Macbeth*, y *Antonio y Cleopatra*, Shakespeare logra momentos poéticos más elevados que en cualquier punto de *Hamlet.* No se trata pues, de una simple valoración de la obra de arte sino sobre todo, la valoración de un método y un lenguaje inusitados (junto a la experiencia excepcionalmente intensa que fructifica en ella) que pone a la obra un poco fuera de un esquema ordenado de tratamiento dramático. Es claro que una obra en la que el protagonista ha asumido al lector y al espectador —de entonces, de hoy, de siempre— y cuyo tema, como se ha dicho, consiste en describir y catalogar los fragmentos en que ha quedado reducido el hombre construido con tanto esfuerzo por el Renacimiento, escapa a una definición precisa; por lo tanto, no debe extrañarnos que una obra semejante sea un drama fallido. Nos deberíamos maravillar de lo contrario. Si Shakespeare no hubiera bosquejado precisamente el fracaso del hombre moderno en una obra que es ella misma un fracaso, sospecharíamos hipocresía. La grandeza —sino la belleza poética— de *Hamlet* consiste también en este coincidir del fracaso que delinea y del fracaso que registra. Se ha anotado ya cuánto de Hamlet podía ya reconocerse —si bien limitado a un estudio experimental— en el Jacques de *Como gustéis* y en *Ricardo II.* El primero anticipa, quizás en un grado de escepticismo excesivo, la conciencia de que el hombre nunca podrá obtener orden en un organismo en el que se ha producido una fractura irremediable —una fractura que es ella misma inherente al origen de la imperfección humana— y el segundo intenta, por primera vez entre los personajes de Shakespeare, acomodar sus penas a una disposición al canto. La fascinación de Hamlet, en efecto, no radica menos en la verdad y pena de sus descubrimientos que en la melodía que compone en el momento de explorarlas. Y aquí, como es evidente, se habla de una música íntima, interior, de un ritmo que se forma en el hacer brotar, el uno del otro, los pensamientos y los sentimientos del hombre. Esta disposición existía ya en Ricardo II. Como éste, tampoco Hamlet sabe mortificar, al considerar la materia que se dispone a conocer, su gusto de artista. Y que Hamlet sea él mismo un artista, lo prueba, en el tercer acto, su discurso a los actores llegados a la corte de Elsinor: "Te ruego que recites el pasaje tal como lo he declarado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces a voz en grito, como acostumbran muchos de vuestros actores, valdría más que diera mis versos a que los voceara el pregonero. Guárdate también de aserrar demasiado el aire, así, con la mano. Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad y aún podría decir torbellino de tu pasión, debes tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión. ¡Oh!, me hiere el alma oir a un robusto jayán con su enorme peluca desgarrar una pasión hasta convertirla en jirones y verdaderos guiñapos, hendiendo los oídos de los "mosqueteros" que, por lo general, son incapaces de apreciar otra cosa que incomprensibles pantominas y barullo." (...) "No seas tampoco demasiado tímido; en esto tu propia discreción debe guiarte. Que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo de la Humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisonomía y su sello característico". (III, ii, págs. 1365/66.)

No se requiere mucho esfuerzo para entender que este discurso sobrepasa el objetivo prefijado; aquí no se juzga solamente —como resulta clarísimo en el último parágrafo— el arte de la recitación, sino el arte, la poesía en general como representación de la vida y las relaciones entre el poeta y su público. Toda esta parte de la disposición de Hamlet y la suma de sus intereses sobre la naturaleza de la poesía estaban ya —sólo que en el inconsciente—, en *Ricardo II*, como lo estaba —quizás en los mismos meses en que Shakespeare componía *Hamlet*— en el duque Orsino de la Duodécima Noche. De este modo se ve, cómo el nacimiento de un personaje era laborioso y conciente en la fantasía de Shakespeare. Y, a decir verdad, entre sus imperfecciones debe contarse el percibirlo demasiado rico de humores, demasiado inteligente y receptivo hasta el punto que nos preguntamos cómo, con tanto material de indagación a disposición y tanta lucidez y clarividencia, aquel profeta de la fractura de los tiempos no haya sido capaz de educarse hasta convertirse en el mesías que lo hubiera puesto en orden. Naturalmente, no hay respuesta para esta pregunta ya que se trata siempre de personajes ficticios y, por otra parte, el mismo enciclopedismo de Hamlet lo dispone a subrayar la ficción que expresa. *Hamlet*, por muchos aspectos, más que un drama representa el comentario de un drama a escribir; más que una tragedia, una suerte de enciclopedia del humor barroco. Pero un comentario y una enciclopedia, esencializados. En efecto, Shakespeare toleró dejar pasar bajo la etiqueta de *Hamlet* sólo unas páginas mayores e ideales de aquel cuaderno que debía registrar su crisis.

Dramas problemáticos

La complejidad y la riqueza exuberante de una experiencia como la de *Hamlet*, debieron requerir un riguroso trabajo de lima y pulido hasta el punto de que el poeta se decidió a utilizar los adelantos de aquella extraordinaria obra en tres dramas que la siguen muy de cerca, sin llegar, sin embargo, a la robustez de su planteo: *Troilo y Crésida, A buen fin no hay mal principio* y *Medida por medida* (1601-1605). Alternando el humor trágico con el cómico, en estas tres obras que se distinguen por un profundo pesimismo, Shakespeare llega a la excelencia poética en la primera y en la última. La primera supone a Homero, si bien filtrado a través de romances medievales y la tercera el Nuevo Testamento, en especial las parábolas de los Evangelios; obras entendidas no ya como modelos sino como parangones distorsionados y traicionados. En el centro de *Troilo* campea el rufián Pandaro, en el centro de *Medida por medida* una especie de Cristo Maquiavélico. Contradicciones analizadas con crudeza por su elocuencia y desesperación.

Hasta qué punto el *Troilo* está también interesado en la desconexión de los tiempos, lo testimonia el hecho de que aquí recorre —fruto evidente de una nostalgia que ya no sabrá ser curada— el único lugar shakesperiano en el que el poeta ha querido comprometerse hasta dar él mismo un esbozo de programa para una sociedad bien ordenada.

Menos amargo y más articulado —pero quizá menos rico en fermentos— es *Medida por medida*, fundado sobre una novela de los *Hecatonmithi* (VIII, 5) de Giambattista Giraldi Cinthio. El rescate de este drama de una especie de limbo,

en que había vivido durante todo el siglo pasado y los primeros años de este siglo, junto a *Troilo y Crésida*, es una de las grandes conquistas de la moderna crítica shakesperiana. La revaloración se basa en componentes éticos. Sin embargo, puede disfrutarse de la poesía en las continuas, poliédricas ambigüedades en que aquéllos encuentran expresión.

Sin embargo sería interesante establecer una nueva perspectiva —distinta de las esbozadas hasta aquí— para entender *Medida por medida*. El duque que se exilia en Viena, para después volver a introducirse disfrazado de fraile, para observar el giro de los acontecimientos, enderezar las cosas y pagar las culpas, no configuraría tanto una transparente alegría moral y religiosa cuanto una alegoría estética: no sería otro que el poeta dramático que maniobra con diversión egoísta a sus propios personajes como marionetas resignadas a un destino pasivo. *Medida por medida* tendría así por tema no sólo un resentimiento ético-religioso, sino también el fascinante problema de la naturaleza y de la legitimidad de la invención creadora del poeta. Después de la pausa de este período "negro" —la crítica inglesa denomina a estas tres comedias, "negras" o "problemáticas"— Shakespeare vuelve a ser poseído por un furor creador que hasta entonces sólo había sido alcanzado en la tragedia de Hamlet; es decir, se dedica, uno tras otro, a la composición de sus dramas mayores: *Otelo*, *Macbeth*, *Rey Lear* y *Antonio y Cleopatra* (1604-1607). Sin embargo, estas obras no se parecen en nada y ofrecen impresionantes contrastes entre sí en cuanto a los temas y al acento y también en cuanto a la estructura y al lenguaje poético. Sólo la primera y la última quizás, tienen en común la tendencia a la utilización de un esplendor lingüístico que después Shakespeare no logrará obtener.

Las tragedias mayores

Erróneamente caracterizada como "la tragedia de los celos", *Otelo* se centra más bien en el problema de "la imperfección" del amor del general moro Otelo por la blanca Desdémona, no ya debido a discriminaciones raciales sino al paralelo encantamiento que el moro sufre por obra de su alférez, el demoníaco Iago, cuya superioridad intelectual atrofia en el general las cualidades racionales mientras despierta y desencadena los más agudos complejos de inferioridad, hasta el delirio y la locura homicida. La sangre ardiente de Otelo, el cálculo frío, paciente y preciso de Iago son los elementos de una lucha sin cuartel entre el instinto y la razón que se aplaca, sólo dejándose precipitar en el abismo de la muerte.

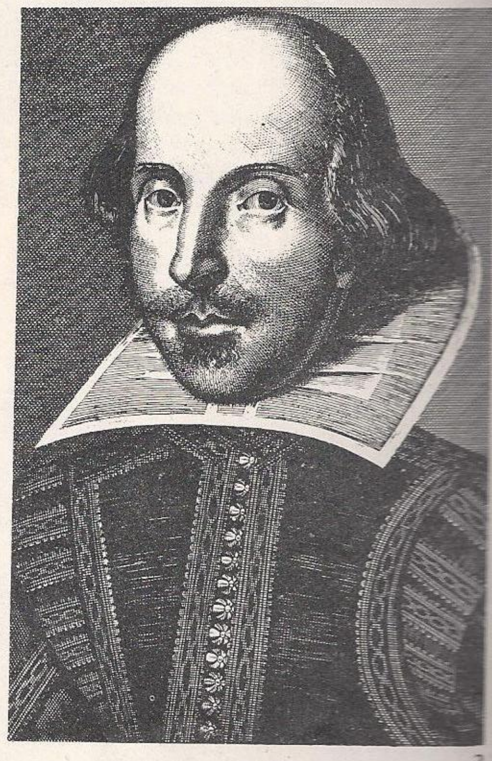
Confrontada con las otras grandes tragedias que seguirán, *Otelo* se mostrará como la más simple, directa y unilateral y, al mismo tiempo, quizás, la menos compleja. En la representación de aniquilación inserta en la naturalea metafísica del mal, Shakespeare toca, por primera vez después de *Hamlet*, uno de sus grandes temas, y no sólo para plantearlo como sucedía, por ejemplo, en el juvenil *Ricardo III*, sino para conocerlo, al menos hasta donde lo permitan los recursos de la razón humana, y analizarlo.

Un tema análogo, como se verá, forma parte también de *Lear* y de *Macbeth* pero en estas obras será indagado en toda su complejidad y ambigua mezcla con las fuerzas naturales y los impulsos humanos, en sus crisis, y hasta en su superación; será, en otros términos, reconocible entre los extremos de lejanísimas partes en conflicto. Solamente en *Otelo*, la fuerza desencadenante del mal será considerada, por decirlo así, en estado puro —justamente porque sus raíces se hunden en lo inconsciente— sin permitir que se combine y se amalgame en un tejido de motivos capaces de utilizarlo para la representación de una experiencia total. Por más que *Lear* y *Macbeth* lleven a escena imágenes de sangre y de crueldad aún más realzadas que en *Otelo*, a ejemplares humanos también desfigurados por la voluntad de aniquilación, la crueldad no alcanza nunca la íntima ferocidad árida e intelectualista que logra en aquella primera tragedia de la fase mayor.

Ya se ha hablado de la perfección técnica de la maquinaria escénica; deberá notarse todavía hasta qué punto ésta era necesaria para hacer plausible una materia tan desconcertante e improbable. También por esto, en comparación con las tragedias del mismo período, la estructura de *Otelo* es la menos propensa a disolverse en poesía. La poesía, casi podría decirse, huye de la contaminación de la pureza metafísica de un personaje como Iago, que es todo cerebro y en el que se corta todo impulso humano. La fuerza trágica de este personaje extrae ventajas precisamente de esta congénita aridez y en Iago, Shakespeare supera todos los otros ensayos de retratar y variar el prototipo del *villain* o "malvado", cuyo molde se quiebra aquí. La poesía revive y anima otras figuras, otros momentos; una escritura mucho más vigilada que en otras partes, y quizá perfeccionada a un extremo no alcanzado ni antes ni después, en sus medios estilísticos, celebra el fondo oratorio del personaje de Otelo con destreza superior. Véase, por ejemplo, la defensa del moro acusado de hechicería, ante el senado véneto, y la última tirada suya antes de cortarse la garganta, manchada de sangre, chorreando preciosas asociaciones de imágenes. Las páginas shakesperianas más cercanas a ésta, entre las que se han examinado hasta aquí, podría encontrarse entre los coros y ciertas alocuciones un poco subidas de



1



2

1. Sir Philip Sidney, en un grabado del siglo XVII. París, B. N. (Ségalat).

2. William Shakespeare, París, B. N., Est. (Ségalat).

Enrique V. Por eso no debe asombrar el enorme éxito de esta tragedia entre los actores y entre determinadas generaciones de espectadores, como por ejemplo, las del siglo xviii. Por muchos aspectos: la cohesión de la construcción, la concisión y esencialidad del fin, la simplificación del asunto, en una palabra, su pureza y sobre todo, el planteamiento cantable, la fastuosidad oratoria y la armadura estilística de algunos personajes, hacen que *Otelo* sea, de todas las tragedias de Shakespeare, la menos alejada de los cánones de Racine. Estas características exigen sin embargo para *Otelo*, un lugar apartado del canon shakesperiano, un lugar de tragedia burguesa, afín en muchos aspectos, en el asunto y en los medios expresivos a obras como el anónimo *Arden da Feversham* (1590) o *Una mujer asesinada con la dulzura* (1603) de Thomas Heywood: una obra sin trasfondo, construida, si bien magistralmente, sobre un único plano, sin posibilidad de aperturas. Puede establecerse, a este respecto, una comparación entre las funciones que tienen las inserciones de los breves núcleos de *songs* en *Otelo* y en *Lear*. La canción del sauce (*Otelo*), poco más de una notación ambiental, sirve para hacer sentir la fatalidad de una situación y una atmósfera trepidante de angustiosa espera que la rodea, no muy diferente de cuanto sucedía en las comedias líricas compuestas a fines del siglo, aunque en ellas no resonaba el eco trágico sugerido por esta canción. Los cantos del *fool* de Lear introducen, en cambio, toda una nueva dimensión expresiva, un supramundo de sentimientos y de reacciones de las cuales ellas son sólo las fórmulas para ponerlos en movimiento.

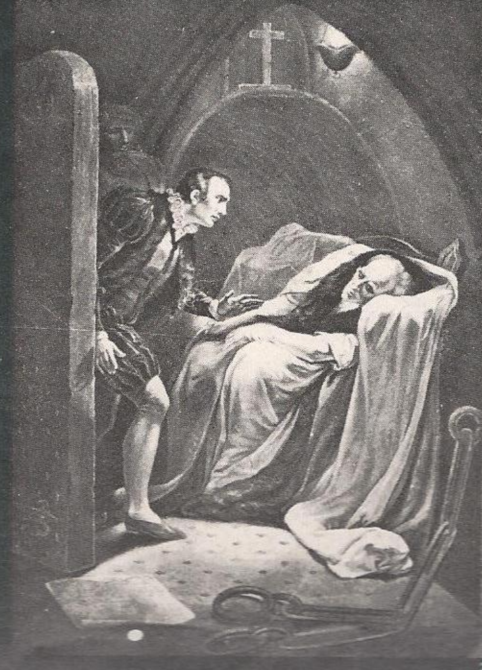
En *Macbeth* (1605-1606) se analiza con penetrante crueldad la degradación de un espíritu elegido, víctima de un sueño de ambición que tiene como precio el delito más horrendo por lo que tiene de profanante. Rápida, concisa, directa, la tragedia quema en una sucesión de escenas alucinantes algo así como íncubos entrevistos entre alucinaciones rojizas. En esta cualidad suya se ha podido sentir una afinidad con la estructura y el lenguaje de la tragedia griega; pero esta impresión puede ser también el fruto de una distorsión operada por una defectuosísima trasmisión del texto que nos ha llegado no sólo visiblemente mutilado, sino también estropeado por agregados de naturaleza coreográfica, atribuibles probablemente al dramaturgo Thomas Middleton. La obra, por lo tanto, ante un examen atento —el mínimo que requiere y exige— resulta trunca, con magistrales soluciones escénicas y dramáticas sobre todo en la primera mitad. Como expresión de puro horror, Shakespeare no ha ido nunca más allá de esta tragedia; en efecto, no sólo Macbeth decae desde la pureza originaria sino que su mujer, lady Macbeth, comparte su suerte, asumiendo la parte más ingrata y riesgosa. Ella es mujer y ha sido madre y conoce la dulzura del niño que ha mamado de su pecho pero no por eso vacila en emprender junto al marido la vía tenebrosa que ha elegido sino que además, asume la tarea de sostenerlo y animarlo en las infaltables crisis. En los momentos más desesperados está siempre ella forzando su naturaleza de mujer (nunca desdibujada sino mantenida viva y operante, mientras acosa el recuerdo de la inocencia perdida) para resolver la incertidumbre temblorosa del marido, para determinar los pasos siguientes de la acción delictiva. Si Shakespeare no quiso dar a Iago ningún motivo proporcionado e incluso quiso jugar a propósito sobre la desproporción entre el móvil y el acto, a Macbeth y a lady Macbeth no sólo les ha ofrecido un motivo sino que les ha proporcionado un motivo grandioso: la ambición a la corona real. Y Macbeth y lady Macbeth tienen ánimo real y energía suficientes para sostener su parte. Si así no fuere no existiría tampoco plenamente la tragedia porque ésta consiste, precisamente, en la conciencia de sentirse precipitar irremediablemente desde lo alto; el regicidio obliga a la pareja sublime a esconderse, a mentir y por lo tanto a añadir una serie de otros delitos que se vuelven cada vez más innobles y abyectos. Macbeth hace matar sin pestañear a su amigo Banquo, y no retrocederá ni siquiera ante el asesinato de un niño, el hijo de Macduff; pero éstos no son más que ejemplos supremos ofrecidos por un alma empapada de bondad humana que ha deliberadamente "cerrado todo acceso a la piedad" y que a cada nuevo delito se violenta a sí misma. Retroceder es imposible; el destino urge fatalmente a la locura, a la muerte, a la depredación, y precedido de lady Macbeth que sucumbe primero a sus fuerzas devastadoras, Macbeth se deja, también él, envolver en el último delirio, en el que la vida aparece como un cuento narrado por un idiota, lleno de estrépito y furor y que no significa nada". Los grandes temas de la degradación, de la inocencia perdida, de la pureza violada, de la elección del propio destino, componen en *Macbeth* una estructura precisa, segura, árida. Para sentir toda la fuerza de esta aridez, bastaría comparar a *Macbeth* con un drama de la juventud de Shakespeare que tanto se le asemeja por la parábola de la trama: *Ricardo III*. Se ha visto ya cómo en *Ricardo III* se presentaba una posición de intransigencia ético-política heredada, al mismo tiempo de las *moralities* medievales y de la bastarda "moralidad" renacentista que fue el *Mirror for Magistrates*. Detrás del drama se sentía siempre la huella del libelo. Y huellas de una posición similar podían reconocerse también en *Otelo*. El

1, 2, 3, 4. El teatro shakesperiano en algunos grabados de fines del siglo XVIII (Arborio Mella).

1



2



3



4

demoníaco Iago, que se rehusa a hablar, a revelar —también porque no sabría o no podría— el origen de sus impulsos malvados, realiza precisamente, en ciertos aspectos, el gesto de rebelión de personajes como Vice, Riot, Devil de las *moralities*, por otra parte ya advertido sobre el fondo y la estructura abstracta de la figura. La honestidad poética y la grandeza de *Macbeth* pueden medirse por el desinterés ético del drama. Contrariamente a cuanto sucedía en *Ricardo III*, el poeta, y con él el lector y el espectador, no se sienten para nada invitados a pronunciar palabras de condena por la pareja homicida, sino que solamente se sienten presa de un sentimiento de infinita piedad humana y, al mismo tiempo, casi de admiración por aquella energía estoicamente tendida hacia la aniquilación. Nunca antes de entonces Shakespeare había hecho sentir tan cercana y urgente la palpitación del destino humano del pecado, la fragilidad de la inocencia, el horror de la sangre y de la locura, la extraordinaria desolación del viaje de todos aquéllos que "a lo largo del florido sendero de la vida se dirigen al fuego eterno".

Rey Lear (1605-1606) es la mayor tragedia shakesperiana por la profundidad del análisis de las situaciones humanas, por la vastedad de las concepciones y por la elocuencia de la expresión poética. Lear mira sin reparos el dolor humano, con una pena que sólo puede disolverse con el desencadenamiento de la locura; el conocimiento procede a tientas a través del velo desgarrado de la piedad humana —Regan y Goneril, las hijas de Lear— y de la naturaleza sorprendida en el máximo de su furia, un huracán material que procede paralelo a la tortura moral de los afectos renegados. El mismo tema debió requerir la adopción de un lenguaje particular e inusitado que permitiese la expresión de tanta angustia, siempre al límite de lo irracional, y es por esto que, desde el punto de vista del lenguaje, *Lear* representa, dentro de la obra de Shakespeare, el experimento más audaz, y al mismo tiempo maravillosamente resuelto ya que el planteamiento sólidamente literario —son utilizadas fuentes ilustres de la tradición inglesa, aun aquellas contemporáneas como Edmund Spencer y Philip Sidney— permiten una encuadrada y equilibrada construcción en la cual la anarquía, que es su tema, es sólo aparente y está lograda a fuerza de destreza. Es singular, a este respecto, la utilización de un personaje totalmente liberado del mundo racional —es decir el *fool*, el bufón loco de la corte de Lear— que se expresa mediante crípticas y desgarrantes canciones en las cuales vive reflejado el dolor del rey junto con el espectro de sus piadosos errores humanos. Justamente por su vastedad, la obra es la más difícil de representar y llega a vivir su vida intensa y compleja sobre todo en la "fragua de la imaginación" del lector. Se ha dicho que *Rey Lear*, desde el punto de vista de su representación escénica, resulta "un leviatán difícil de aferrar por la cola".

Por la rica y variada vitalidad de sus personajes, *Lear*, mucho más que *Macbeth* sería capaz de seducir a los actores. Además del papel del protagonista las partes del *fool*, de Edgar y de Goneril, para nombrar sólo algunas, han tentado a temperamentos fuertes y exigentes de artistas. Es raro, sin embargo, que la eficacia en la ejecución de las partes individuales, logre componer un conjunto persuasivo; las estudiadas simetrías, las calculadas relaciones de la arquitectura, tan fácilmente reconocibles en la página, se pierden habitualmente en la escena, donde la misma representación material de la tempestad con fuegos de brea negra y rollos de planchas de metal contribuye a menudo a ocultar, desgraciadamente, el núcleo central de la tragedia. El sentido último de *Rey Lear*, como el de las grandes obras de poesía, se develará gradualmente mediante lecturas meditadas y repetidas. La realización escénica, periódicamente servirá para fundir, para organizar y subrayar las perspectivas de los motivos, de los problemas ya adquiridos, pero difícilmente podrá, por sí sola, dar cuenta de toda la complejidad de esta obra a la que Shakespeare quiso entregar la mayor parte de sí. En efecto, ella se vale con una desconcertante intensidad, de un lenguaje particular que la inviste y la condiciona por completo mientras que hasta entonces Shakespeare sólo había ensayado los efectos de ese lenguaje, limitando la búsqueda a breves núcleos de escenas como en *Ricardo III*, *Hamlet*, *Medida por medida* y que consiste en yuxtaponer al plano de los *datos* según los cuales el argumento es seguido, profundizado y, de algún modo, juzgado, a otro plano de naturaleza emotiva que aquella acción revelada acompaña y armoniza, mediante un denso entrecruzarse de imágenes apropiadas que son casi la cifra y el correlativo de las emociones. El procedimiento, que tuvo geniales aplicaciones entre los contemporáneos de Shakespeare —sobre todo en la obra dramática de John Webster y en parte en la de George Chapman—, fue después utilizado extensamente por los poetas románticos y simbolistas.

Como en *Macbeth*, el dramaturgo quiso absolverse de las durezas e ingenuidades de *Ricardo III*, así como con *Antonio y Cleopatra* (1606-1607) quiso reconocer cuán imperfecto, por literario e intelectualista, fue su análisis de la pasión de amor en *Romeo y Julieta*. Como aquel drama juvenil el maduro Shakespeare ha querido ilustrar de un modo exclusivo solamente esta pasión, y todos sus elementos —aun aquéllos históricos y militares— no son más que pretextos para hacer más flameante y fatal el gran tema. No hay casi ninguna relación entre el maquiavélico Antonio de *Julio César* y el generoso héroe que se ofrece hasta el aniquilamiento en el altar de Cleopatra. En ésta, que por otra parte, comparte con lady Macbeth el primer puesto de las heroínas shakesperianas, la pasión no se alimenta de la natural frescura e inmediatez de una sencilla oferta y rendición, sino de todo un laborioso aparato de grandiosos efectos predispuestos, de una puesta en escena y coreografía pesadamente orientales, de rituales que exasperan hasta el límite del éxtasis esta unión sublime e imposible, esta relación artificial e inimitable. En esta última tragedia, Shakespeare parece dirigirse a las generaciones decadentes y simbolistas, sobre todo por la magia y seducción que se desprende de un instrumento verbal de inusitada opulencia y de capacidad evocativa continuamente renovada.

Con esta tragedia concluye la fase mayor del dramaturgo y del poeta, aunque los dos dramas siguientes estén conectados con su tema —*Coroliano* (1607-1609), por la común inspiración en Plutarco y *Timón de Atenas* (1605-1608 ?) por la frecuentación de la amargura misógina, casi una proyección trastrocada del largo extenuante acto de amor de *Antonio y Cleopatra*— contienen páginas de gran fuerza dramática y moral más que poética. El límite de *Coriolano* es una cierta frialdad cerrada y rebelde de apólogo político, que después de la libre vida de la aventura militar decantada en *Antonio y Cleopatra* no puede dejar de aparecer levemente forzado; sin embargo, gozamos en ella de páginas hermosísimas como la exhortación de Volumnia para inducir al hijo a desistir de marchar en armas contra Roma. Quien ha querido proponerlo a las plateas contemporáneas como Brecht debió, para subrayar el resentimiento político y los fermentos revolucionarios, distorsionar completamente el significado del texto, con agregados, supresiones y variantes del todo arbitrarias. En cuanto a *Timón* se trata del único caso de un drama evidentemente inacabado y la belleza de algunos fragmentos del "tronco" nos hacen lamentar más la forzada renuncia a la obra entera.

Los sonetos

Contemporáneamente a los últimos dos dramas indicados, Shakespeare debió dar testimonio de la publicación, no autorizada por él, de una colección de sonetos, obra lírica que se cuenta entre las más grandes de toda la tradición occidental. Es difícil establecer la fecha de composición de cada uno de ellos; probablemente los más escolares e intelectualistas que tampoco faltan, debieron ser compuestos en la misma época de los primeros poemitas, y de



1



2



3

Penas de amor perdidas. Pero hay algunos que debieron ser contemporáneos de *Hamlet* y otros también de *Troilo y Crésida* y de *Lear*, en especial aquéllos cuyo tema es la angustia y el disgusto. Ninguno, pues, pudo ser compuesto después de 1609, fecha de su publicación en un *in-quarto* no muy correcto que reproduce un manuscrito procurado al editor Thomas Thorpe, como se advierte en el prefacio, por un misterioso personaje del que sólo conocemos sus iniciales: W. H. Innumerables conjeturas se ensayaron para dar un nombre y un rostro a este personaje que algunos críticos quieren identificar —sin que exista ningún documento que lo pruebe— con el joven amigo al que está dirigido el grupo de composiciones más intensamente apasionadas y de evidente inspiración homosexual. Ninguna de las dos conjeturas se apoya sobre un material filológicamente atendible. La ciencia desperdiciada en torno a tales problemas —como alrededor de aquél que pone en duda la identidad de Shakespeare con el autor de los dramas y que atribuye éstos a sir Francis Bacon, al conde de Oxford, a Marlowe, etc.—, no ha interesado jamás a los estudios serios sino al bajo periodismo. Los sonetos de Shakespeare son también importantes porque constituyen una tentativa de abandonar la técnica dramática por la narrativa. Si bien el orden propuesto por el *in-quarto* de 1609 puede corregirse aquí y allá, éste propone ya, en sustancia, una novela, como se ha dicho de tipo proustiano, una interrogación de la memoria para despertar las ocasiones del dolor y volver a atrapar los momentos fugitivos de la furia del tiempo apremiante; la sugerencia ya estaba en Petrarca, pero las resonancias, las vibraciones, la cruda lealtad en el indagamiento de las ambigüedades del corazón humano son mucho más cercanas a las búsquedas llevadas a cabo por la poesía y sobre todo por la novela moderna.

Como ejemplificación de la naturaleza y de la técnica del lenguaje y de la intensidad de la expresión lírica, así como del poderío imaginativo que implican, se ofrece una transcripción castellana de alguno de los sonetos más bellos:

XXXIII

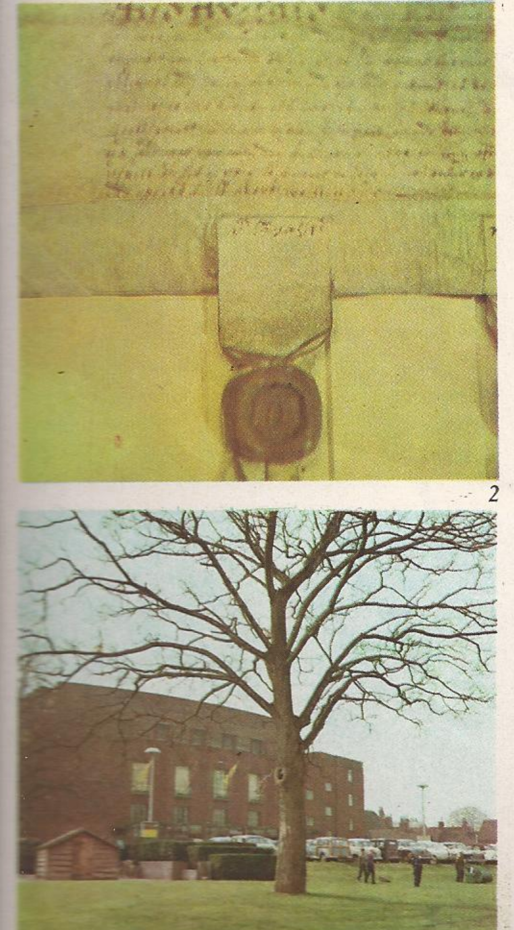
He visto el sol, más de una gloriosa mañana, acariciar con su potente luz las crestas de los montes, besar con sus labios de oro las verdes praderas y, por celeste alquimia, dorar los pálidos arroyos.
En seguida permitía a las más viles nubes pasar con sus feos penachos bajo su divino semblante y ocultar su mirada al mundo en abandono, deslizándose invisible al Occidente en aquel deshonor.
Tal ha brillado mi sol una temprana mañana sobre mi frente, con todo su esplen-

1. Enrique IV, *parte II, en la interpretación de la compañía del Old Vic Theatre, 1945-46* (John Vickers).

2. *Claire Bloom y Laurence Oliver en una escena del film* Ricardo III (Associated Press).

3. *Sarah Bernhardt en Macbeth. Fotografía de Nadar, 1884.*

1



2

3



4

1. *Interior de la iglesia de la Sta. Trinidad en Stratford-on-Avon, donde está sepultado Shakespeare* (Falchi).

2. *Un documento con la firma de Shakespeare, de 1613. Londres,, British Museum* (Mairani).

3. *El teatro shakesperiano en Stratford-on-Avon* (Mairani).

4. *Monumento a Shakespeare en Stratford-on-Avon* (Mairani).

dor triunfal; pero desgraciadamente, ¡ay!, no lo ha poseído sino una hora; la región de las nubes me lo ha celado ya.
Pero mi amor no se siente por ello desdeñado; los soles del mundo pueden velarse cuando se vela el sol del cielo.

LX

Como las olas se dirigen hacia la pedregosa playa, así nuestros minutos se precipitan a su fin; cambiando cada una de sitio con la que le precede, todas tienden al avance en su trabajo sucesivo.
La infancia, una vez en la inmensidad de la luz, trepa hasta la madurez, donde, al recibir su corona, insidiosos eclipses luchan contra su esplendor y el Tiempo, que la había auxiliado, destruye ahora sus dones.
El Tiempo desfigura el florido conjunto de la juventud y surca de paralelas la frente de la hermosura, se nutre de los portentos de la fidelidad de la naturaleza y nada subsiste sino para sucumbir al filo de su guadaña.
Y, sin embargo, mis versos vivirán en edades que aún son una esperanza elogiando tus prendas a despecho de tu mano cruel.

LXXI

No lloréis por mi, cuando haya fallecido, más tiempo que el que dure el fúnebre clamor de la campana, anunciando al mundo que he abandonado este vil mundo, para habitar con los más viles gusanos.
Antes bien, si leéis estas líneas, no os acordéis de la mano que las ha escrito; pues os aprecio tanto que quisiera hallarme sepulto en el olvido de vuestros dulces pensamientos si hubiese de causaros dolor el pensar en mí.
¡Oh! digo, si miráis estos versos cuando yo esté quizás mezclado con la arcilla, no repitáis ni aun mi pobre nombre; permitid por el contrario, que vuestro amor perezca con mi vida.
No sea que el avisado mundo escudriñe vuestros gemidos y se mofe de vos por causa mía, cuando yo no aliente.

LXXIII

Puedes contemplar en mí esa estación del año en que las hojas amarillas, unas cuantas o tal vez ninguna, penden de las ramas que tiemblan bajo los vientos fríos, coros desnudos y desolados, donde poco ha cantaban gentiles ruiseñores.
Ves en mí el crepúsculo del día, cuando se funde en el ocaso tras la puesta del sol y que extingue poco la sombría noche, segunda persona de la muerte, que sella todo con el reposo.
Ves en mí el resplandor de un fuego que yace sobre las cenizas de su juventud, como sobre el lecho mortuorio en que debe expirar, consumido por la llama que le nutría.
He aquí lo que percibes, que robustece más tu amor para amar tiernamente lo que habrías de abandonar dentro de poco.

Además de los sonetos y de los poemitas, la obra no dramática de Shakespeare es apenas motivo de alguna curiosidad. Las poesías menores publicadas con el nombre del poeta en *El peregrino apasionado* en 1559 en un *in-octavo* del poco escrupuloso William Jaggard, por quitar mucho material evidentemente espurio no ha conservado nada de notable, sino algunas variantes de canciones y sonetos conocidos también por otra vía, algunos estudios, probablemente en la elaboración de *Venus* y una amable variación sobre el tema del *carpe diem*, titulada, con el nombre del primer verso "Crabbed Age and Youth". El *Lamento de la enamorada* publicado (1609) como apéndice a los sonetos, si bien mediocre y claramente incompleto, puede ser atribuido a Shakespeare. Se trata de un fragmento que tiene pasajes delicados al describir el estado miserable de una muchacha seducida y abandonada por el amante; la descripción del joven seductor cínico y perverso, con su gala de hipocresía y también de histrionismo no carece de aspectos vivaces.
Pero entre las obras menores y no dramáticas de Shakespeare merecería una lectura más atenta el poemita *El fénix y la tórtola* publicado por primera vez en 1601, en una miscelánea de versos de Robert Chester, con el título *El mártir de amor: o bien el lamento de Rosalind*, que se proponía recoger diversas obras poéticas que tuviesen como alegoría la fidelidad amorosa y el destino de lealtad del fénix y la tórtola (símbolos del amor y de la constancia) escritos, además de Chester, por los mejores y más importantes poetas contemporáneos. Además del de Shakespeare, la miscelánea publica composiciones poéticas de Marston, Chapman, de Ben Jonson y de un "Ignoto".
Ningún crítico ha alentado jamás serias dudas sobre la autenticidad de la obra; el único argumento para no atribuírsela a Shakespeare, sería el hecho de que no se asemeja mucho a ninguno de sus escritos y respira, por el contrario, el aura conceptista propia de la poesía metafísica. Lo cierto es que Shakespeare no fue nunca extraño por principio a algunas de las principales sugestiones de la escuela, como lo testimonian obras diseminadas en varios períodos y distantes entre sí, de su carrera: *Romeo y Julieta*, *Troilo* y hasta *Lear*.

Dramas romancescos

Después de la publicación de los sonetos, se asiste a una especie de involución de las facultades creadoras en Shakespeare, aunque abigarrada de mágicas luces de fabulosas aventuras en el reino de la fantasía, que son al mismo tiempo de gran sugestión y que invitan a ver en esta última fase el despliegue de una densa red de símbolos con los cuales el poeta

repensaría, no sólo toda la historia humana, sino también toda su propia experiencia de hombre y de artista. La tentación de abandonarse a tanta sugestiva mitología es casi irresistible y pocos críticos han sabido resistirla. En realidad, de los cuatro *romances* (dramas de aventuras o romancescos) es decir *Pericles* (1608-1609) —sólo parcialmente auténtico—, *Cimbelino* (1609-1610), *El cuento de invierno* (1610-1611) y *La tempestad* (1611-1612) únicamente los últimos dos hacen sentir el aliento de la gran poesía shakesperiana; los otros dos son sobre todo elaborados ejercicios espectaculares para permitir sorprendentes efectos escénicos. Pero en el *Cuento de invierno* entretejido alrededor de las figuras femeninas de la casta Ermión, de la virginal Perdita y de la charlatana Paolina, se siente la mano del gran retratista de figuras inolvidables como habían sido Cordelia (*Lear*), Rosalind (*Como gustéis*) o la nodriza de Julieta. Menos memorables son los personajes masculinos como el de Laonte, que intenta repetir cansadamente algunos gestos de Otelo. La obra, por otra parte, viviría aunque fuera sólo por el encanto del estilo, ligero y precioso aún más que en el canto supremo de la musa cómica shakesperiana, es decir, en *La tempestad*.

En ésta el vuelo fantástico del poeta logra su punto más alto en la creación de personajes como Ariel y Calibán y de su relación, fuerzas de la naturaleza que palpitan de vida y pasiones humanas, por renuncias y frenos tan crueles como los de Shylock y Bottom y donde uno está hecho todo de materia incandescente y aérea y el otro es sólo la pesadez material de un cuerpo arrastrado fatigosamente a la búsqueda de toda clase de torpezas. Por cierto *La tempestad* no puede tomarse al pie de la letra; es claro que algo más debe verse detrás del juego un poco tonto de la fábula del desposeído duque de Milán, Próspero y del rescate de su isla de las fuerzas malignas y de sus incómodos huéspedes. Pero diríamos que el esbozo que se entrevé seduce más por su polivalencia que por su rigor: "Estamos hechos de la misma sustancia de que están hechos los sueños", dice Próspero, "y nuestra vida está circundada por el sueño".

La tempestad no es el último drama de Shakespeare. Antes de retirarse a la quietud de Stratford, el poeta escribió, probablemente en colaboración con el dramaturgo contemporáneo John Fletcher, su último drama de historia nacional para coronar así su esquema juvenil: *Enrique VIII* (1613). La obra, olvidada injustamente por los críticos, quizá porque perturba la interpretación tan sugestiva de *La tempestad* como metamorfosis conclusiva, es una de las más maduras, robustas y ricas, de una vitalidad apasionada entre las que el poeta dedicó a la indagación de la historia documentable. Personajes como el cardenal Wolsey, la reina Catalina —a la que Manzoni recordó para la Ermengarda de *Adelchi*—, el duque de Buckingham y el cardenal Cranmer, muestran cómo, al retomar el esbozo de las *Historias*, abandonado en *Enrique V*, Shakespeare superó también el proceso de involución del que son testimonios las delicadas acuarelas de los romances. Hacia los cincuenta años, Shakespeare estaba por entrar en una nueva fase tan madura como aquélla que había iniciado al final del siglo. Y es posible que la muerte, tres años después, le impidiese alcanzarla y conocerla.

Bibliografía

La bibliografía shakesperiana es muy extensa. Aquí sólo daremos algunas indicaciones a modo de guía. La bibliografía hasta ahora mejor organizada y seleccionada es la de W. Ebisch y L. L. Schücking *A Shakespeare Bibliography*, Oxford 1931, integrada con un suplemento (1937) y la de G. R. Smith, *A Classified Shakespeare Bibliography* 1936-1958 Pasadena, 1963. Las dos mayores ediciones de textos comentadas son el *New Arden Shakespeare*, al cuidado de varios especialistas, a partir de 1950, que todavía no ha sido completada —para los textos que faltan pueden utilizarse en parte los comentarios del "viejo" *Arden Shakespeare* (publicado entre 1889 y 1924) y el *New Cambridge Shakespeare* (1921-1965) cuyo principal responsable fue John Dover Wilson. La mejor edición de textos sin comentarios particularizados pero con exactas notas filológicas y excelente glosario es la de G. L. Kittredge, Boston, 1936, continuamente reeditada: Kittredge dejó también el comentario de dieciséis dramas, *Sexteen plays of Shakespeare*, Boston y Nueva York, 1946. Hay muchísimas ediciones en *paperback*, algunas meritorias como el *Penguin Shakespeare*, a cargo de G. B. Harrison (inglés) o el *Pelican Shakespeare*, a cargo de A. Harbage (norteamericano) a los que se unen ahora un *New Penguin* a cargo de T. L. Spenser y el *The Folger Library General Reader's Shakespeare*, iniciado en estos años y en vías de completarse. Los hechos de la vida de Shakespeare y todos los materiales referentes a su obra y sus relaciones con la sociedad contemporánea están recogidos en E. K. Chambers, *W. Shakespeare: a Study of Facts & Problems*, Oxford, 1930. De importancia secundaria son los materiales agregados a esta obra en los últimos cuarenta años por Leslie Hotson en *Shakespeare versus Shallow* (1931) y en *I, William Shakespeare*, (1937).

Obras de Shakespeare en castellano

Obras Completas, Estudio preliminar, traducción y notas, de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1951, décima edición. Los textos de los dramas y sonetos han sido tomados de esta versión.

El fascículo Nº 66 de

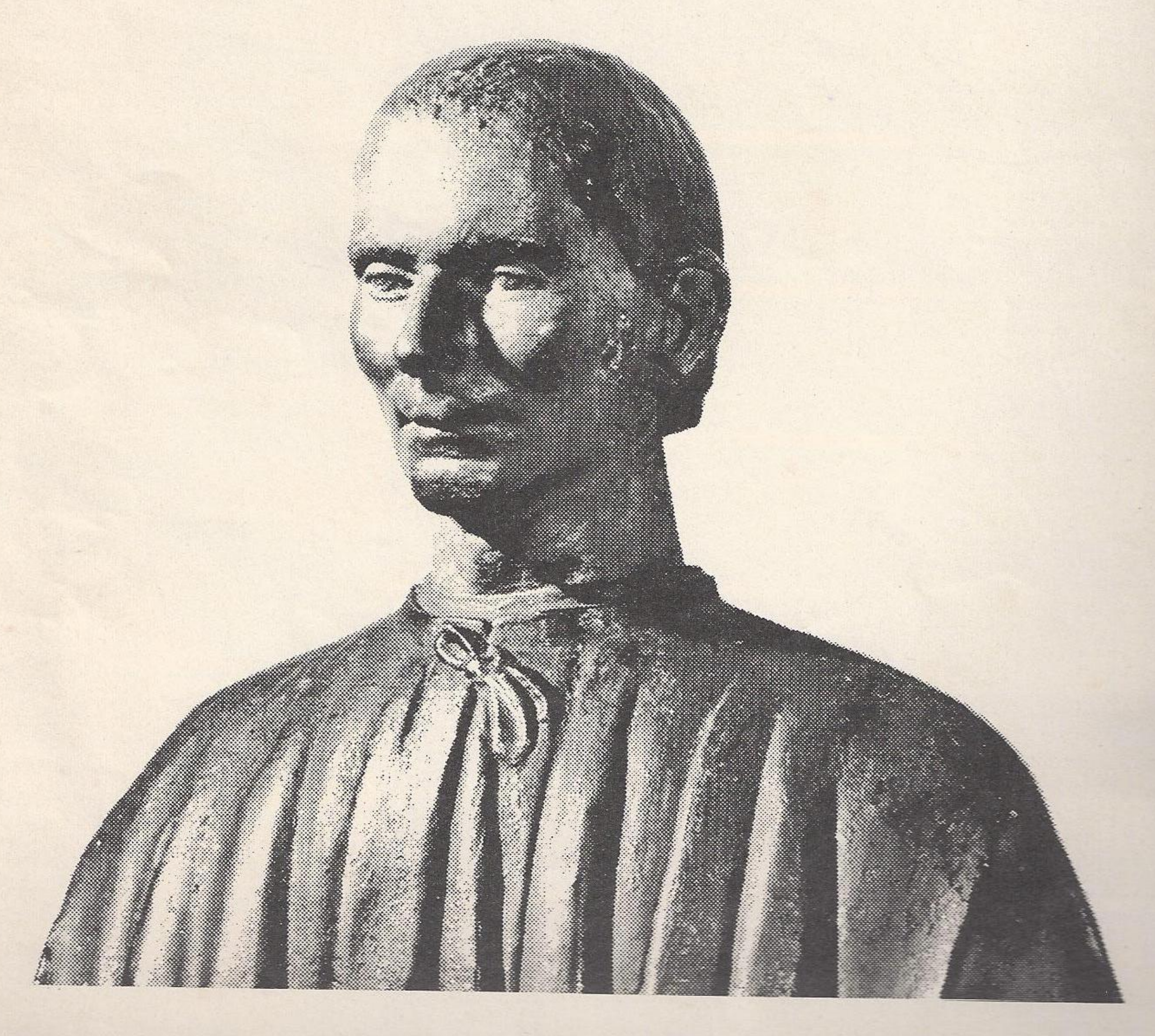
LOS HOMBRES de la historia

la Historia Universal a través de sus protagonistas

contiene la biografía completa e ilustrada de

Maquiavelo

Espíritu multiforme, inteligente y sutil, apasionado por la política y la historia, fue un típico representante del período renacentista.



¡Un momento apasionante de la historia que usted debe conocer!

Publicación semanal
Precio de venta
m$n. 140,- el ejemplar

ARGENTINA: $ 140.-
BOLIVIA:
COLOMBIA: $ 7.-
COSTA RICA:
CUBA:
CHILE:
REP. DOMINICANA:
ECUADOR:
EL SALVADOR:
ESPAÑA:
GUATEMALA:
HONDURAS:
MEXICO: $ 5.-
NICARAGUA:
PANAMA:
PERU: S/. 18
PUERTO RICO:
URUGUAY: $ 90.-
VENEZUELA: Bs. 2.50